

AMINATA SAMB

DE LA BIOFICTION À L'EXOFICTION
DANS « ALLAH N'EST PAS OBLIGÉ »
D'AHMADOU KOUROUMA ET
« LES SOLDATS DE SALAMINE »
DE JAVIER CERCAS

DE LA BIOFICTION A L'EXOFICTION DANS « ALLAH N'EST PAS OBLIGE » D'AHMADOU KOUROUMA ET « LES SOLDATS DE SALAMINE » DE JAVIER CERCAS

Aminata Samb

Résumé

Ce présent mémoire se donne pour objectif d'analyser le champ d'application et d'étude des concepts de biofiction et d'exofiction qui, à travers le brouillage entre la réalité la fiction, passeraient pour des récits de vie dans le roman postmoderne. Pour cela, nous avons étudié les relations entre la fiction et l'(auto)biographie, la fiction et la réalité axée sur les apports des stratégies linguistiques et conceptuelles, entre autres. Grâce à une méthode qualitative se fondant sur une approche hypothético-déductive pour montrer comment l'(auto)biographie a été retravaillée dans les deux textes, mais aussi de montrer le potentiel fictionnel, dont regorge notre sujet, à travers le récit de vie.

Outre l'intérêt que nous avons porté aux travaux de Lejeune, Vincent Colonna et François Dosse dans leurs textes respectifs *Le pacte autobiographique*, *L'autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* et *Le pari biographique* pour souligner la connexion avec notre sujet, nous avons également fait appel au concept clefs du domaine, tels que théorisés par Alexandre Gefen et Alain Buisine (1991).

Publié en ligne: 22.04.2020

DOI: 10.25972/OPUS-20301 • <https://doi.org/10.25972/OPUS-20301>

URN: urn:nbn:de:bvb:20-opus-203013

© Junges Afrikazentrum der Universität Würzburg (JAZ) 2020



L'auteur

Aminata Samb est une native de Saint-Louis (Sénégal). Après avoir eu son baccalauréat en 2012 au Lycée Charles De Gaulle de Saint-Louis, elle part à Dakar où elle s'inscrit au département de lettres Modernes à L'Université Cheikh Anta Diop (UCAD). En 2016, elle décroche le diplôme de licence complet au parcours littérature française, francophone et comparée. En 2018, elle finit sa maîtrise complète et soutient son mémoire sur « De la biofiction à l'exofiction dans *Allah n'est pas obligé* et *Les Soldats de Salamine* ». Toujours, pour son rayonnement intellectuel, elle décroche une bourse d'excellence à l'université de Tübingen où elle prépare sa thèse sur le : « Récit de soi, destins de femmes et subalternité dans le roman francophone. » Elle s'intéresse beaucoup à la question féminine et se construit un cachet particulier pour briller dans le monde des Lettres.

Table des matières

Dedicace	3
Remerciements.....	4
Introduction.....	5
Premiere Partie: Fictionnalisation du Recit biographique	8
I.1. Entre biographie et roman.....	8
I.1.1. L'imaginaire en question.....	9
I.1.2. L'ambiguité du je.....	13
I.1.3. L'expression d'un trauma.....	16
I.2. Du récit de guerre à la fabulation romanesque.....	18
I.2.1. Satire de la guerre civile.....	19
I.2.2. L'héroïsme en question.....	22
Deuxieme partie : Fictionnalisation de la réalité.....	25
II.1. La parodie de soi.....	25
II.1.1. Destruction de l'esthétique biographique.....	26
II.1.2. La désarticulation de L'autobiographie.....	30
II.1.3. L'auto-biofiction.....	34
II.2. La narration fragmentaire.....	38
II.2.1. Le discours mémoriel.....	38
II.2.2. Hybridité générique.....	42
II.2.3. Un nouvel idéal (auto) biographique.....	46
Conclusion.....	50
Bibliographie	52

DEDICACE

Je dédie ce présent mémoire

À mes défunt(e)s grands-mères, Maramé Kébé Samb et Mbéry Seck

À ma défunte tante, Ndeye Fatou Samb

À mon défunt grand frère, Pape Arona Samb

À mon défunt ami, Andalla Sarr

REMERCIEMENTS

Ce mémoire est le fruit de plusieurs mois de recherche, il n'aurait certainement pas vu le jour, sans le concours de plusieurs personnes, à qui je veux adresser mes plus vifs remerciements.

Je teins, en tout premier lieu à exprimer ma gratitude à Monsieur Bacary Sarr qui a bien voulu diriger ce travail de recherche. Je sais tout ce que je lui dois, dans le domaine de la recherche, car en dépit des difficultés et la complexité de ces nouvelles approches, il s'est toujours engagé à la recherche d'une documentation qu'il a mise à ma disposition. Qu'il soit encore fois remercié ici.

Je remercie également M. Moussa Sagna pour son soutien, ses relectures interminables ; il est un second encadreur pour moi, car il m'a fournie une foisonnante documentation sur mon sujet. Aux enseignants du département de Lettres Modernes de la FLSH qui ont participé à ma formation et m'ont fait davantage aimer les Lettres, je dis ici toute ma gratitude.

Je voudrais remercier tout particulièrement ma mère, Awa Samb, et mon père, Mademba Samb, pour leur soutien, leurs prières, pour l'éducation que j'ai reçue auprès d'eux et de m'avoir appris le sens de la patience et de la loyauté.

Je remercie toute la famille Samb pour leur soutien, particulièrement mes frères : Lamine, Babacar, Lamine et sa femme Soda Lô, Mayoro, Ibrahima et Sidi, et ma petite sœur Rokhaya.

Je ne peux remercier la famille Sarr aux Parcelles Assainies, particulièrement mon papa Samba Sarr.

La famille Niang à Keur Mbaye Fall, particulièrement Yatma Niang pour tout ce qu'il a fait et qu'il continue de faire pour moi.

La famille Keita à Fasse Gueule Tapée, particulièrement Awa Maréga, Mme Keita.

Pour finir, je souhaite remercier toutes les personnes avec qui j'ai partagé beaucoup de choses ; mes copines, Khady Teuw, Sèna Niang, Colé Niang, Marième Signane, Mariama Dièye(Peul), Virginie Sanokho, surtout mes camarades de promotion, Diogope Ndiaye, Mama Diouf, Ngosse Diop, Sagar Diop, Ousmane Kamara, Modou Guèye, Moussa Toure, Youssou Sene, Amadou Jérôme Diatta, Alioune Niang, plus particulièrement Ndiaga Niang.

INTRODUCTION

Plusieurs des choses que je sais, mais il me sera difficile de les évoquer directement. J'aimerais ne rien taire d'importance, mais il me faudra parfois écrire à mots couverts. Pour le biographe qui travaille après coup, le tact est une qualité essentielle! (Benoit. Peeters : 2010, p. 233.)

Après l'angoisse et le déséquilibre qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale, les écrivains, conscients que l'humanité est entrée dans « l'ère du soupçon »,² remettent en cause l'esthétique classique de l'écriture (auto)biographique. Cette littérature post-moderne³ est caractérisée par le retour du biographique ainsi que ses interactions avec le roman.

Notre étude, s'appuyant sur *les Soldats de Salamine*⁴ (désormais LSS) de Javier Cercas et *Allah n'est pas obligé*⁵ (désormais ANPO) d'Ahmadou Kourouma, se veut une réflexion sur les relations entre la fiction et l'(auto) biographique. La biographie est en quelque sorte l'étude d'une vie historique ; elle se veut une étude qui repose sur le temps de la vie humaine et individuelle. Au commencement de son application, la biographie était appelée un récit de « vie », c'est-à-dire un récit qui raconte la vie de son auteur, fait parfois par l'auteur lui-même comme le faisait les religieux ou un récit fait sur la vie d'une autre personne cette fois-ci différente de l'auteur, de sa naissance à sa mort, ce qui constitue un rapprochement de la biographie aux sciences humaines entre le XVIII^{ème} et le XIX^{ème} siècle. Mais plus tard au début du XX^{ème}, un nouveau modèle biographique s'imposera même si le mot « vie » va disparaître dans l'entre-deux guerres. C'est, d'ailleurs, cette rupture qui freinera ses tendances à vouloir se conformer au modèle traditionnel qui est, selon Madelenat, un « récit écrit ou oral, en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité ».⁶ Dès lors, la biographie n'est plus admise comme une histoire vraie mais elle est considérée comme une « biographie fictive », c'est-à-dire une interaction de la fiction et de la réalité, ce qui la lie aussi à d'autres récits dits de vie.

Depuis qu'elle n'est plus le récit d'une « vie » sérieuse et qu'elle est inséparable du « roman autobiographique »,⁷ la biographie n'a cessé de se confronter aux questions liées à son éthique et à la responsabilité du biographe. Outre les obstacles épistémologiques, il reste encore des blocages d'ordre déontologique qui freinent l'objectivité du biographe. D'ailleurs, la littérature française, depuis la fin des avant-gardes est marquée par la multiplication des travaux qui portent sur la « biographie fictionnelle », et ce, surtout depuis les années 2000. Cette nouvelle manière de faire est connue sous le nom de « biofiction »⁸ et/ou d'« exo-

¹ Benoit Peeters, *Trois ans après Derrida. Les carnets d'un biographe*, Paris, Flammarion, 2010, p. 233.

² Ceci étant le titre d'un ouvrage de Nathalie Sarraute, *l'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1960.

³ Le postmodernisme est un mouvement artistique, lancé et théorisé en 1977 par Charles Jencks, qui engage une rupture ironique avec les conventions anhistoriques du modernisme. L'esthétique postmoderne, en particulier l'ironie du pastiche, l'emploi décalé des figures du classique et du baroque, fait du postmodernisme une esthétique du mauvais goût qui permet de ressaisir sans lyrisme des valeurs esthétiques démodées.

⁴ Javier Cercas, *Les Soldats de Salamine*, Arles, Actes Sud, 2002. Pour la traduction française par Elisabeth Beyer et Aleksander Grujić.

⁵ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est obligé*, Paris, Seuil, 2000.

⁶ Daniel Madelenat, *La biographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 20.

⁷ Ici quand on évoque le roman autobiographique on fait allusion à l'autofiction ; même si ce néologisme n'était pas encore en vogue.

⁸ Biofiction : terme employé pour la première fois par Alain Buisine en 1991 dans un article éponyme rédigé à l'occasion de l'ouverture d'un colloque sur le « biographique ». Mais dans cet article Buisine n'offre aucune définition générique de la biofiction, pas plus qu'il ne précise si cette notion désigne principalement l'ouvrage d'un biographe qui aurait succombé à la « tentative » du romanesque, ou au contraire celui d'un romancier qui aurait choisi d'adopter certaines contraintes liées à l'écriture biographique.

fiction ».⁹ Ce néologisme est employé pour la première fois par Alain Buisine dans un article lors d'un colloque regroupant des études en rapport avec la vie, à travers les productions d'écrivains tels Serge Doubrovsky, François Gaillard, Daniel Madelenat qui ont insisté, dans leurs œuvres, sur le « retour du biographique » et sur ses interactions avec le romanesque.

La biofiction ainsi que l'exofiction s'intéressent aussi au personnage principal d'une œuvre, comme il fait l'objet de biographies « sérieuses ». La biofiction, dira Léon Bertrand Pontalis, se définit comme un « récit dans lequel le < je > s'écrit sans se prendre pour objet et fait entendre sa voix propre, sans forcément parler de lui ».¹⁰ Cette définition n'a pas seulement pour rôle de considérer la biographie comme un récit de fiction ; elle permet aussi d'appréhender la biographie sous une autre forme, différente de la biofiction, en l'occurrence l'exofiction, qui s'inspire de la vie d'un personnage réel (différent de l'auteur) mais s'autorisant des inventions à la différence de la stricte biographie. C'est en ce sens que nous essaierons de voir si les définitions de Vincent Colonna et de Serge Doubrovsky peuvent être confrontées aux œuvres de notre corpus.

Il est vrai qu'il existe un certain nombre d'études théoriques sur les œuvres de notre corpus, mais ces études sont davantage orientées vers le repérage d'aspects autofictionnels. Or, on sait que l'autofiction est définie par Serge Doubrovsky comme une « fiction de faits et d'événements strictement réels ».¹¹ Dans un contexte où le « moi » invente et s'invente, il serait, à notre avis, intéressant d'analyser comment la biofiction et l'exofiction s'écartent de cette conception, mais n'en épousent pas pour autant celle de Vincent Colonna qui, s'opposant à Doubrovsky, soutiendra que « l'autofiction relève du fantastique, l'écrivain (...) transfigure son existence et son identité dans une histoire irréaliste indifférente à la vraisemblance ».¹² Notre travail de recherche se donne pour objectif dès lors, d'analyser le champ d'application et d'étude des concepts de biofiction et d'exofiction. De ce fait, nous nous intéresserons également à leurs différences et aux relations qu'ils entretiennent avec les autres concepts dont nous avons précédemment parlé.

C'est dans cet ordre d'idée qu'il y a lieu d'inclure la problématique de notre sujet : comment la biographie, qui est le produit d'une accumulation de documents exacts et vérifiés, et la fiction, qui est celui de l'imaginaire, s'entremêlent dans nos deux textes ? La biofiction et l'exofiction ne passeraient-elles pas pour un récit intime ? L'écriture personnelle ne se lirait-elle pas à travers le brouillage des limites entre la fiction et la réalité ?

Ces deux romans mettent en exergue la présence d'une partie de la vie des auteurs à travers une technique narrative riche qui, quelque part, serait en parallèle avec l'écriture autobiographique, sans doute, dans une technique permettant une lecture de la parodie de soi dans les deux textes.

Dans *les Soldats de Salamine*, l'auteur raconte l'histoire de Sanchez Mazas, écrivain et idéologue cofondateur de la phalange et figure mystérieuse de la guerre civile en Espagne entre 1936-1939. Le narrateur part d'une quête pour arriver à un recollage sur la vie de Mazas. Pour ce faire, il interroge des historiens de la guerre civile, des gens qui ont côtoyé Mazas et fouille dans les archives. Divisé en trois actes le livre comporte des titres poétiques et sibyllins : « les amis de la forêt », « les Soldats de Salamine » et « rendez-vous à Stockton ». En ce sens, l'auteur invite le

⁹ Plusieurs intellectuels ont donné leur définition de l'exofiction. Muriel Steinmetz dans « L'Humanité » : rubrique Culture « C'est la rentrée des classes littéraires » 27 Août, 2015 dit que : « exofiction, définit le roman en brouillant (ou du moins en remaniant) la frontière entre fiction et biographie, voire en utilisant des personnages plus ou moins célèbres ou en s'inspirant de récits historiques d'époques diverses ».

¹⁰ Citation tirée de « l'entretien avec Marine Laudrot pour Télérama » de Jean-Bertrand Pontalis, (n° 3111), in : *Horizons de Recherches II*.

¹¹ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, p. 10.

¹² Vincent Colonna, *Autofiction et Autres Mythomanes littéraires*, Paris, Edition Tristan, 2004, p. 75.

lectorat à déchiffrer l'ambiguïté entre vérité et fiction, histoire et roman. Dans sa quête, Cercas y mêle la fiction qui se révèle plus apte à retenir l'attention et à tromper la vigilance de son lecteur. L'auteur vacille dans un éternel va et vient où la frontière entre vérité et fiction est en perpétuel mouvement.

De son côté, Kourouma, dans *Allah n'est pas obligé*, retrace les étapes importantes que Birahima le protagoniste a traversées, en six parties. Tout le texte tourne autour d'une enquête. Cette quête devient une traversée d'épreuves prétextes pour raconter les exactions et l'atrocité de la guerre civile au Libéria et en Sierra Leone. Dans ce récit, on a une confession et un témoignage de l'enfant soldat pris dans la tourmente du chaos, de la violence et de la précarité de la guerre tribale. Dans cette œuvre, l'auteur réunit le récit de guerre et le biographique. Ainsi, le choix porté sur le narrateur Birahima avec son jeune âge se découle les conséquences énonciatives ainsi que l'esthétique romanesque du texte.

Notre démarche qui s'inscrit dans une étude comparative vise à démontrer, malgré l'appartenance à des sphères géographiques différentes, que ces deux auteurs, Cercas, écrivain espagnol et hispanophone, et Kourouma, écrivain ivoirien et francophone, utilisent les mêmes thématiques et les mêmes cheminements narratifs même si le traitement qu'ils en ont fait et leurs idéologies diffèrent. Ils concourent tous deux à fructifier le genre biographique sous l'angle de la biofiction et de l'exofiction.

Pour une bonne approche de notre sujet, nous allons procéder par l'analyse des techniques narratives utilisées par Cercas et Kourouma pour écrire l'histoire d'une vie tout en nous référant à la critique traditionnelle de Sainte-Beuve qui ne se limite pas à une enquête sur la vie de l'auteur ou sur l'analyse de sa psychologie comme elle l'affirme: « je tache de disparaître dans le personnage que j'étudie ». C'est par opposition à Proust qui revendique l'autonomie du narrateur et donc l'existence d'une barrière résistante entre la personnalité psychologique de l'écrivain et son univers littéraire.

En nous appuyant sur *les Soldats de Salamine* et *Allah n'est pas obligé*, nous nous proposons de montrer comment la biographie a été retravaillée dans les romans postmodernes. Ainsi, dans la première partie nous évoquons la question d'une biographie fictionnalisée incluant l'imaginaire et le récit de guerre. Il sera ensuite question, dans la deuxième partie, d'étudier la fictionnalisation de la réalité qui permet de mettre en relief une parodie de soi qui passe par les apports des stratégies linguistiques et conceptuelles.

PREMIERE PARTIE: FICTIONNALISATION DU RECIT BIOGRAPHIQUE

Le biographique n'est plus l'autre de la fiction. La biographie est elle-même devenue productrice de fictions, bien plus elle commence à comprendre que la fictionnalité fait nécessairement parti du geste biographique. (Alain Buisine : 1991, p.10.)

Au cours de ces trois décennies, la biographie a connu une remarquable résurgence, comme en témoigne l'apparition des Collections « l'un et l'autre » chez Gallimard et « les grandes figures » chez XYZ. En effet, le biographique s'apparente de plus en plus avec le récit de fiction et « déborde maintenant de toutes parts en fictions biographiques, biographies fictionnelles, biofictions, biographies fictives, etc., sous genres qui convoquent parfois d'avantage la fiction que le réel ».¹³ Ainsi, la biographie fictionnelle et/ou la fiction biographique peut être considérée comme l'une des caractéristiques du roman moderne qui participe à la destruction des illustres ou la considération des ordinaires pour en convenir avec Buisine qui mentionne que « le pullulement de biographies publiées tous les mois s'intéresse aussi bien à des personnages historiques qu'à des vedettes de la chanson » ;¹⁴ ce qui n'était pas admis par la biographie classique.

De surcroît, le récit biographique n'est plus centré sur la vie d'un personnage dans son entièreté mais, il est fait de plusieurs « biographèmes » qui impliquent l'écrivain même dans sa production comme personnage. En ceci, la biographie se confond à la biofiction décrite dans le protocole éditorial de Gallimard :

D'une part, par le rejet d'une tradition issue du positivisme qui prétend imposer à la biographie des critères issus d'une démarche scientifique et, d'autre part, par un "intérêt pour l'imaginaire" qui s'intéresse aux liens qui se tissent entre les auteurs de biofictions et les héros de leurs biographies fictives.¹⁵

C'est dans cette logique que s'inscrivent Kourouma dans *Allah n'est pas obligé* et Cercas dans *les Soldats de Salamine*.

I.1. Entre biographie et roman

Sachant d'emblée que « si l'on veut bien y faire attention, l'el mot « roman », pour avoir été trop généralement appliqué, ne porte d'autre idée à l'esprit que celle d'ouvrage de pure invention¹⁶ » mais, le fait qu'il présente comme réels des personnages dont il décrit les aventures fait que les frontières qui le séparent du récit biographique qui « implique une narration qui embrasse tout le module existentiel fondamental »¹⁷ semblent être floues. Car, quand on fait appel à la notion de récit dans le cas d'une biographie sa nature se brouille. En ce sens que le récit implique l'idée de roman, de nouvelle, de conte, bref de fiction. Si le « roman dans son ensemble théorique et

¹³ Karine Pietrantonio, « Débusquer le réel de la biographie (où il s'était réfugié) » in : *Le roman québécois contemporain et l'histoire*, sous la dir. de Robert Dion, N° 175, 2015, p. 80.

¹⁴ Alain Buisine, « Biofictions », in : *Revue des sciences humaines, « Le Biographique »*, N° 224, 1991, p. 7.

¹⁵ Miruna Craciunescu, « La biofiction: essai de définition générique », in : *Horizons de Recherche II*, par Anna Paolo Soncini Fratta, Casa editrice Emil di Odoya srl, 2016, p. 147.

¹⁶ Encyclopaedia Universalis France, S. A, 2002, p.60.

¹⁷ Daniel Madelenat, *La biographie*, op.cit., p. 9.

narratif donne forme à l'enquête biographique », ¹⁸ le récit biographique arpente aussi le même cheminement que le roman en essayant d' « inventer une vie » selon D. Cohn.

Sur ce, dans *Allah n'est pas obligé*, Kourouma s'octroie pour champ référentiel le récit de fiction en qualifiant ses dires de « salades » qui ne se fondent sur rien alors qu'ils sont bardés de faits et de personnages réels. Cercas, quant à lui, réfute toute idée de référence fictionnelle comme il le dit : « ce n'est pas un roman. C'est une histoire avec des faits et des personnages réels. Un récit réel » (LSS : 185). Mais, on note surtout un tiraillement entre le factuel et le fictionnel tout au long du récit avec des personnages qui sont pour la plupart des fruits de son imagination. Comme c'est le cas dans la biofiction et l'exofiction des sous genres qui sont l'objet de notre étude. On ne peut donc plus étudier le roman d'une part et la biographie ou l'autobiographie de l'autre car « les pratiques postmodernes ont eu la prétention d'effacer les frontières génériques », ¹⁹ il faut alors étudier leurs rapports à partir des techniques narratives employées par les deux auteurs dans leurs textes respectifs. Pour ce faire nous posons l'hypothèse que la fictionnalisation du récit de vie, par le biais du roman, s'effectue à partir du jeu entre l'imaginaire et le réel sur la vie des personnages occasionnant l'ambiguïté du « je » et un brouillage de l'écriture.

I.1.1. L'imaginaire en question

Si par l'imaginaire on entend un récit qui expose des faits qui n'existent que dans l'imagination, il sera judicieux de faire ici une étude minutieuse sur ce qui relève du réel et de l'imaginaire dans la vie des différents personnages biographiques. Cette étude nous semble intéressante d'autant plus que Sanchez Mazas et Birahima ont un statut différent dans la mesure où le premier est un personnage historique, donc véritable, tandis que le second est fictionnel. En effet, par l'imaginaire on entend tout ce qui relève de la fiction et le réel par tout ce qui est en rapport avec la « vie » individuelle. Si l'on réunit ces deux notions sur le compte du récit intime, cela nous semble bien évident car les intimistes contemporains ne ratent jamais l'occasion de jouer le jeu entre réalité et fiction. Sur ce, Dorrit Cohn nous dit « Dès lors que nous entrons dans le domaine privé du « moi », nous ne pouvons manquer de rencontrer sur son seuil le visage moqueur de la fiction ». ²⁰

Kourouma dans *Allah n'est pas obligé* s'inscrit dans le registre de l'imaginaire dans le réel en inventant un personnage fictif qu'il fait évoluer dans un univers réel. Ce qui pourrait être qualifié d'un subterfuge visant à décroquer le « récit de vie » et le loger dans la modernité d'une pratique postmoderne dans la littérature africaine.

Cercas, lui, s'installe dans le registre du réel dans l'imaginaire ; en d'autres termes, les événements mis en texte se sont produits dans la vie d'un personnage réel mais l'auteur réécrit l'histoire avec une dose d'imaginaire non négligeable. De ce fait, nos deux textes posent le problème du lien existant entre la réalité et l'imaginaire.

Ainsi, Birahima, personnage fictif de cette biographie (ANPO), est un enfant-soldat dans les guerres civiles libériano-sierraléonaises que le narrateur présente d'abord en six points ainsi : « Est d'abord... et un...M'appelle Birahima [...] Et deux » (ANPO : 7) etc., jusqu'au sixième point sur tout ce qu'il a fait jusqu'au moment de la narration. Mais par une redondance le

¹⁸ Martine Boyer-Weinmann, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, aux Editions Champ Vallon, septembre 2005, p. 87.

¹⁹ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, traduit de l'anglais par Claude Hary Schaeffer, Paris VIe, Editions du Seuil, 2001, p. 8.

²⁰ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, op.cit., p. 13.

narrateur nous rappelle sa vie antérieure d'avant-guerre « Avant de débarquer au Liberia » (ANPO : 11). Concrètement, ci-dessous, l'auteur le présente ainsi :

Âgé entre 10 et 12 ans, Birahima vivait avec son grand-père, sa grand-mère et sa mère qui souffrait d'un « ulcère qui mangeait et pourrissait lsa jambe droite » (ANPO : 13). Mais il y avait aussi Balla, un autre personnage fictif, un féticheur sur qui Birahima fait ce témoignage : « tout ce que je parle et déconne (déconner c'est faire ou dire des bêtises) et que je bafouera, c'est lui qui me l'a enseigné » (ANPO : 14). Une réflexion s'impose entre ces deux verbes « parler et déconner » ; dans « parler » on suppose qu'on est dans la logique du réel, et « déconner » dans l'imaginaire, et de fait, dans le récit. Mais le narrateur veut toujours instaurer une certaine autoréférentialité que l'on reconnaît au roman en essayant par tous les moyens d'être cohérent avec ses « salades ». Il procède, également, par l'invention de personnages et de scènes autour de son personnage avec d'autres histoires imaginaires comme l'histoire de l'exciseuse et de son fils. Jusqu'à la mort de sa mère qui engendre son départ pour le Liberia chez sa tante, toute cette histoire est conçue par le biographe à partir d'éléments dans le monde seulement possible de son personnage biographé.

Quant à Cercas, son personnage est un personnage historique, à la fois un écrivain et idéologue phalangiste dont « certaines épisodes de sa vie ont rencontré la grande histoire, sa biographie et truffée de dates ».²¹ Cercas essaie de se conformer à la norme du genre biographique traditionnel qui « semble impliquer une narration continue qui embrasse tout le module existentiel fondamental »²² en évoquant sa naissance à « Madrid un 18 Février 1894 » (LSS : 85) à sa mort en « 1966 ». Passant ainsi de son enfance à son adolescence à Bilbao choyé par des oncles sans descendants après la mort de son père, de sa première publication d'un roman intitulé *Petits mémoires de Tarin* en « juin 1916 », date à laquelle il obtint sa licence en droit au collège royal d'études supérieures de Maria. Le narrateur évoque aussi son séjour à Rome en « 1922 » où il était envoyé par Juan Ignacio, Luca de Tena pour *Abc* (un journal espagnol). Il y vécut sept ans et s'y maria avec Liliana Ferlosio, une italienne. Influencé par le fascisme italien Sanchez Mazas s'y convertit et

[...] crut découvrir dans le fascisme l'instrument approprié pour guérir sa nostalgie d'un catholicisme impérial et, avant tout, pour restaurer par la force les valeurs établies de l'ancien régime que le vieux égalitarisme démocratique, ainsi que celui, récent et vigoureux du bolchevisme menaçaient d'anéantir dans toute l'Europe (LSS :89).

De sa carrière littéraire et journalistique, à sa vie politique avec la formation du parti avec d'autres jeunes écrivains et amis à lui comme José Antonio, Eugenio Montes, Augustin de Foxà etc., en « 1933 ». Aussi que la tentative de la prise du pouvoir en 1935, tout comme sa vie privée (avec la naissance de ses enfants), rien ne sera épargné par l'auteur.

Mais, en 1936 quand la phalange fut décapitée et son conseil politique au complet arrêté par la Police, le narrateur semble perdre le fil de l'histoire de Sanchez Mazas comme il le mentionne : « à partir de cette date, les traces de Sanchez Mazas s'estompent. Ses faits et gestes au cours des mois précédents le conflit et pendant les trois années qu'il dura ne peuvent être reconstitués qu'à travers des témoignages partiels... » (LSS : 97). A partir de là, on note une sorte de biographie fictionnalisée de Sanchez, qui forme une parenthèse à l'intérieur du récit factuel, qui retrace la vie du phalangiste durant les trois années que dura la guerre civile. Ainsi, le narrateur recourt à la fiction pour combler les blancs de l'histoire qui je joue les moments de sa fuite de prison à la naissance de son fils et les jours qui ont suivi son exécution manquée au

²¹ Isabelle Fauquet, *L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain*, thèse soutenue sous la direction de Geneviève Champeau le 3 juillet 2012, p. 217.

²² Daniel Madelenat, *La biographie*, op.cit., p. 9.

Collell qui symbolise le nœud de l'histoire qui intéresse le narrateur. Ce dernier opère une certaine mobilité dans l'immobilité de l'histoire de Sanchez Mazas. L'histoire est toujours maintenue à son point de départ ou rejouée. La même histoire est racontée de diverses manières et, à chaque fois, il y a des rajouts ou des manquements, comme en témoigne l'un des personnages, Angelats qui dit avoir écouté encore Sanchez Mazas avec le cœur serré parce que « pour la première fois il voyait le milieu que Sanchez Mazas avait omis de mentionner dans son récit initial » (LSS : 132). A partir de là, on ne peut donc plus se fier à la manière dont un tel ou un tel autre la raconte ; c'est en quelque sorte dans le régime de l'incertitude.

Il y a, ainsi, un jeu serré entre la réalité et l'imaginaire dans la biographie de Sanchez Mazas dans *Les Soldats de Salamine*, au niveau de l'exposition des faits et leurs agencements qui constituent autant un lieu amalgamé, et de tiraillement avec la réalité. Il semble en être de même avec ANPO de Kourouma.

Chez Kourouma, tout l'itinéraire de Birahima ou le cadre spatio-temporel de Togobala à la Sierra-Léone en passant par le Libéria relève de la réalité dans la fiction car l'espace et les lieux crédibilisent et authentifient les faits qui s'y sont déroulés. L'auteur se réfère ainsi au monde réel extérieur au texte, à l'opposé du personnage de Ken Bugul dans *Riwan ou le chemin de sable* qui est aussi un récit de vie écrit à la manière d'un roman autobiographique contemporain ou l'auteur se raconte à travers un personnage qui porte son je(u). Dans ce texte, l'auteur crée un cadre spatial fictif :

Mbos !

Une légende inconnue !

Situé à la croisée des chemins qui menaient partout et nulle part [...]»²³

Où vit l'un de ses personnages, Rama, donnée en mariage au Serigne. Une manière pour l'auteur d'empêcher toute vérification ou des cas de similitude. Aussi, Kourouma fait de sorte que l'histoire est perçue telle dans la réalité, à travers une perception immédiate inhérente à celle d'un enfant qui décrit de façon spontanée sans chercher à classer, à inventorier ou à réorganiser. Ce qui fait que la réalité est inconcevable à force de réel et entraîne une déréalisation. Mais Birahima, comme un narrateur du roman à la première personne qui raconte lui-même son histoire et celle des personnages, sans attaches de témoignages et de données fiables dit « Johnson pensa pendant deux midi à la situation. Chaque midi, il pensa à l'institution de Sainte Marie-Béatrice, agenouillé sur des cailloux, les genoux meurtris par les cailloux. La solution apparut » (ANPO : 148). En outre, il recourt à l'imaginaire pour sonder la psychologie de ses protagonistes, ce qui n'est pas admis dans une biographie. Mais, malgré cela il essaie toujours d'insérer son imaginaire dans l'histoire « les historiens disent que la guerre tribale arriva au Libéria ce soir de Noël 1989. La guerre commença ce 24 décembre 1989, exactement dix ans avant, jour par jour, le coup d'état militaire du pays voisin, la Côte d'Ivoire » (ANPO : 103). Par ailleurs, cet épisode des mains coupées renvoie à une opération réelle commanditée par Foday Sankoh qui ne voulait pas d'élections démocratiques « sous forme d'une expression lapidaire : pas de bras, pas d'élections [...]. Il faut couper les mains au maximum de personnes, au maximum de citoyens Sierra-léonais » (ANPO : 168).

Ainsi, les deux récits regroupent aussi bien la biographie, la biofiction et le discours historique. Cercas, conscient de ses limites de biographe, conclut son article qui confine la quasi-totalité de l'histoire ainsi : « nous ne saurons jamais qui fut ce milieu qui sauva la vie à Sanchez Mazas ni ce qui lui traversa l'esprit quand il le regarda dans les yeux » (LSS : 23). Ainsi, le récit de Cercas se décline entre les récits de vie de deux destins croisés vécus à la même période l'un du côté

²³ Ken Bugul, *Riwan ou le chemin de sable*, Paris, Présence Africaine, 1999, p. 37.

des nationalistes, l'autre du côté des républicains. Mais la vie de Miralles constitue un biographème que l'écrivain chilien Roberto Bolaño, le double fictif de l'écrivain réel retrace à la place de l'auteur. Bolaño a connu Miralles en 1978, dans le camping l'Etoile de mer et, qui un soir comme les fois où il l'a raccompagné lui raconta ses expériences de milicien pendant la guerre civile auprès de Lister, puis de Soldat lors de la Seconde Guerre mondiale. De ces informations sur Miralles, le narrateur en déduit que ce soldat pourrait être ce milicien inconnu qui sauva la vie à Sanchez Mazas et en convient que sans avoir rencontré Miralles pour dissiper ce doute « (son) livre n'était pas mauvais mais insuffisant, semblable à un mécanisme apparemment complet mais incapable de remplir la fonction, pour laquelle il a été conçu parce qu'il lui manque une pièce » (LSS : 160). Du coup, il fallait retrouver cette pièce. Cependant, Miralles reste introuvable et de par un retournement de situation étonnant qui ne cherche pas à masquer son invraisemblance, le narrateur finit par le retrouver ou par l'inventer comme le lui suggéra Bolaño dans ce passage :

*- Il faut que tu l'inventes, dit-il.
- Que j'invente quoi ?
- L'entrevue avec Miralles. C'est la seule façon de terminer ton roman [...]
D'ailleurs c'est la meilleure. La réalité nous trahit toujours ; le mieux, c'est de la devancer et de la trahir avant qu'elle ne nous trahisse.
Le Miralles réel te décevrait ; il vaut mieux te l'inventer : inventé, il sera sûrement plus réel que le Miralles réel (LSS : 190).*

Cercas passe alors du récit de vie de Sanchez Mazas pour arriver au genre du roman dans la troisième partie consacrée à Miralles. Les indices sur Miralles ne sont pas documentés, mais passent par le matériau biographique.

L'idée de cette entrevue sera un moyen pour le biographe d'avoir une version républicaine de l'histoire pour équilibrer les deux camps, chose que la guerre n'a pas réussi à faire mais dont la littérature offre la possibilité. Dans ce cadre, ces biographes répondent alors à un devoir de mémoire.

Cette structuration et cette construction apparaissent comme un point commun entre les deux auteurs de notre corpus. De fait, chez Kourouma, par exemple si l'on réfléchit sur le rôle que joue l'oraison funèbre que le narrateur fait à l'endroit des enfants-soldats, cela a une valeur en quelque sorte de biographèmes que le narrateur décrit en ces termes :

L'oraison funèbre c'est le discours en l'honneur d'un personnage célèbre décédé, l'enfant-soldat est le personnage le plus célèbre de cette fin du vingtième siècle. Quand un enfant soldat meurt, on doit donc dire son oraison funèbre, c'est-à-dire comment il a pu dans ce grand et foutu monde devenir un enfant-soldat (ANPO : 88).

Il use de cette stratégie à l'endroit de Sarah : « voilà Sarah que nous avons laissé aux fourmis magnans et aux vautours » (ANOP : 91), mais aussi de Sékou « lui Sékou Ouédraogo n'est l'écolage qui l'a eu, l'a jeté dans la gueule du caïman, dans les enfants-soldats » (ANPO : 114), et de Sosso « la panthère [qu'il était un petit de la ville de Salala au Libéria » (ANPO : 118), etc. Il faut toutefois noter que le narrateur s'est aventuré à leur octroyer des noms qui n'ont pas de référents authentifiés, leur histoire peut être assimilée au sort de tout enfant qui s'est engagé dans la guerre par incidence comme le dit le narrateur

Quand on n'a plus personne sur terre, ni père ni mère ni frère ni sœur, et qu'on est petit, un petit mignon dans un pays foutu et barbare où tout le monde s'égorge, que fait-on ? bien sûr on devient un enfant-soldat, un small-soldiers, un child-soldier pour manger et pour égorger aussi à son tour, il n'y a que ça qui reste (ANPO : 94-95).

C'est le sort de tout enfant qui s'est engagé dans la guerre pour la survie. Ils jouent alors le rôle de ce que Ricœur appelle « la représentance »,²⁴ car la ressemblance visée est inaccessible pour un biographe qui parle après coup.

L'imaginaire joue alors un rôle heuristique et enrichit l'histoire que le narrateur ne veut pas qu'elle reste confiner dans une analyse froide. Kourouma comme Cercas ont réussi à justifier à travers leurs récits respectifs que « l'imaginaire et la fiction sont des instruments de connaissances plus appropriés, plus puissants que la recherche documentaire et l'herméneutique sinieuse ».²⁵

I.1.2. L'ambiguïté du je

Le traitement réservé au « je narrateur » est révélateur dans les deux textes. Car vouloir répondre à la question de savoir qui raconte l'histoire ? C'est tenter d'aborder le problème de la voix narrative, et selon Vincent Jouve²⁶ ça revient à aborder le statut du narrateur à travers deux données : sa relation à l'histoire (est-il présent ou non comme personnage dans l'univers du roman) et le niveau narratif dans lequel il se situe (raconte-t-il son histoire en premier récit ou est-il lui-même l'objet du récit).

Nous avons remarqué que les biographes postmodernes recourent au récit de vie afin de donner un statut ambigu à ce "moi" comme dit Puzin « on use volontiers du mot récit préféré à celui de roman quand on veut jouer sur l'ambiguïté entre le réel, qui est la matière traditionnelle du récit, et le récit fictif, qui constitue le caractère majeur du roman ».²⁷ Du coup on note une certaine dépossession du < je > dans les récits de vie notamment chez Kourouma et Cercas. Bien évident que le < je > chez Kourouma renvoie à l'enfant qui raconte son histoire d'enfant soldat, il n'en demeure pas moins aussi celui d'autres enfants de la même situation. On dirait un < je > qui traduit un < nous > ; il y a aussi l'incarnation de la figure de l'auteur sur le plan ethnique, religieux, etc., ce qui lui permet de circonscrire l'histoire dans une communauté dont il est issu tant « le destin de l'individu y semble soumis à celui de l'ethnie ou de la collectivité ».²⁸ Kourouma s'efface et fait de Birahima le dénonciateur d'une Afrique tiraillée entre les guerres tribales et meurtrie par les pouvoirs, comme il l'avait fait d'ailleurs avec le personnage de Fama Doumbouya issu de la société malinké dans *les Soleils des indépendances*,²⁹ un récit du désenchantement national qu'il publie huit ans après les indépendances. Par ailleurs, l'ambiguïté du < je > et la difficulté de lui confier un statut autonome par rapport à la collectivité, apparaissent dans ces narrations, ainsi, Boris analyse ce fait, en ces termes

*[...] le fait que la pratique de l'écriture implique un individualisme difficilement acceptable ou l'œuvre littéraire, censée venir de la nuit des temps, est perçue comme une émanation quasi immatérielle du groupe et non comme la prouesse d'un individu qui pourrait en répondre tout seul, sans référence à la collectivité ou, dans certains cas extrêmes contre elle.*³⁰

A partir de ce constat, comment ne pas voir, dans ce destin de Birahima, celui de beaucoup d'autres enfants dont ceux de Djibouti, à qui l'auteur a voulu rendre hommage avec cette note «

²⁴ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 359.

²⁵ Robert Dion et al. *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Lausanne, Editions Nota bene, 2008, p. 52.

²⁶ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010.

²⁷ Claude Puzin, René, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Hatier, 2002, p. 63.

²⁸ Jean Cléo Godin, « Le 'Je' narrateur et la meute du 'pays' », in : *Etudes françaises*, Vol. 31, N° 1, 1995, p. 39.

²⁹ Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

³⁰ Boubacar Boris Diop, *Ecrire aujourd'hui en Afrique: les mots contre les choses*, Wa Fadri L'Aurore, 2-3 avril 1994, p. 7.

aux enfants de Djibouti, ce livre a été écrit pour vous » (ANPO, note de l'auteur) ou de ceux de sa communauté « nous qui sommes des familles Kourouma, Cissoko, Diarra, Konate, etc., nous sommes des malinkés » (ANPO : 20).

Cependant, le personnage de Mamadou qui surgit vers la fin du récit semble être le double fictif de l'auteur réel et le soubassement du je qui raconte l'histoire à la première personne à travers la bouche de Birahima avec son langage enfantin qu'il essaie d'imiter pour mieux assujettir son âge qui tourne entre dix à douze ans, sa situation sociale et son niveau scolaire. Le récit se joue alors entre deux instances narratives (narrateur et personnage) avec des focalisations qui varient à différents niveaux : allant du milieu où a vécu l'auteur comme on le constate dans ce passage

Balla disait qu'un enfant n'abandonne pas la case de sa maman à cause des odeurs d'un pet, Je n'ai jamais craint les odeurs de ma maman. Il y avait dans la case toutes les puanteurs. Le pet, la merde, le pipi, l'infection de l'ulcère, l'acre de la fumée. Et les odeurs du guérisseur Balla. Mais moi je ne les sentais pas, ça ne me faisait pas vomir. Toutes les odeurs de ma maman et de Balla avaient du bon pour moi. J'en avais l'habitude. C'est dans ces odeurs que j'ai mieux mangées, mieux dormi. C'est ce qu'on appelle le milieu naturel dans lequel chaque espèce vit. La case de maman avec ses odeurs a été mon milieu naturel (ANPO : 16).

Ce milieu que décrit l'auteur avec tout ce qu'il comporte (les membres de la famille, la superstition, l'excision, etc.), a toujours été le cadre de vie ou évolue le personnage de Kourouma dans toute sa création romanesque. Mais, une fois sur le champ de bataille le récit semble revenir l'enfant soldat, Birahima

[...] dès que les chasseurs traditionnels et professionnels ont mis les mains sur la région de Mile-thirty-Eight, nous et le bonheur avons cessé d'être dans le même village. Nous, c'est le bandit boiteux de Yacouba, grigiman, le multiplicateur de billets, et moi, votre serviteur, l'enfant de la rue sans peur ni reproche (ANPO : 193).

Mais il faut noter que « ce schéma narratif a bifurcation ne se déploie qu'au niveau idéologique ou évaluatif de l'histoire ».³¹ En ceci que sur le champ de la guerre on entend la voix de Birahima mais, dès qu'il sort de ce cadre, le « je narratif » s'empare du récit.

Toutefois, chez Cercas l'ambiguïté de « je » est moins important dans le récit d'abord par ce qu'on y souligne une autorité de la voix auctoriale qui s'exerce sur son double fictif, au plus l'auteur en fait le lieu pour lui d'une « réflexion profonde sur l'essence même de l'héroïsme et sur l'inéluctable devoir de réconciliation » (LSS. Quatrième de couverture). Cercas fait une rétrospection sur son passé avec l'adéquation de l'homonymie (auteur-narrateur) qui donne davantage à ce récit un caractère autofictionnel si l'on se rapproche de la définition qu'en donne Colonna. En effet, pour ce dernier :

pour que l'on puisse parler d'autofiction, il faut que l'auteur engage son nom propre, mette en jeu son identité au sens strict, ce qui est un acte d'une toute autre portée que de suggérer des similitudes ou des affinités avec l'un de ses personnages.³²

Le récit de l'auteur vient donc en premier lieu, en effet, « trois choses venaient alors tout juste de m'arriver [...]. Je venais d'avoir quarante ans » (LSS : 13-14) ; avant celui d'« une sorte de biographie de Sanchez Mazas » (LSS : 159). Cette dualité témoigne de l'inséparabilité des genres, tels que la biographie, l'autobiographie et l'autofiction qui ait bien donné naissance à la biofiction. Cercas dans sa démarche journalistique cherche toujours à donner la parole à chaque personnage, le même événement est évoqué à plusieurs occasions par plusieurs personnages, de par une voix personnelle sous forme de dialogue ou à travers le discours narrativisé par l'utilisation du discours indirect qui, selon Genette tend « à objectiviser et autonomiser le parler

³¹ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Editions du Seuil, 2001, p. 204.

³² Vincent Colonna, *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op.cit., p. 47.

des personnage»,³³ à l'inverse de Kourouma qui réécrit le segment narratif à la première personne sans aucun changement de paradigme ce que Barthes appelle « le mode personnel du récit ».³⁴ Il y a donc une intrusion du narrateur extradiégétique dans l'univers du personnage diégétique, « le récit en est arrivé à l'ici et maintenant, l'histoire a rejoint la narration ».³⁵ Là où Kourouma joue sur le collectivisme avec le nous de l'histoire parfois dans la logique du discours « nous nous sommes débarrassés de nos fétiches » (ANPO : 120), parfois dans celle du récit « l'ordre fut donné aux enfants soldats de se jeter à l'eau. Ce qu'ils furent avec joie en chahutant » (ANPO : 120). Chez Cercas on note un certain subjectivisme allant de sa vie personnelle « je me soupçonne d'avoir eu depuis toujours le goût des femmes un tantinet intimidantes [...] j'avais honte qu'on me voie sortir avec une pythonisse connue mais surtout en raison de son aspect quelque peu tape-à-l'œil » (LSS : 45- 46), à sa vie professionnelle, « l'un de mes premiers interviewes fut Roberto Bolaño ». Ce dernier lui pose une question qui révèle d'avantage l'identité du narrateur, la question est la suivante : « Dis-moi, tu ne serais pas le Javier Cercas du Motif et du Locataire » (LSS : 162). Ces deux romans ont été publiés par Javier Cercas plus de dix ans avant la parution de LSS. Cependant, la deuxième partie du récit de Cercas semble être celui de Sanchez qui s'empare de la plume pour accomplir sa dette envers ses « amis » comme il l'avait promis « un jour, je raconterai tout cela dans un livre: il aura pour titre Les Soldats de Salamine » (LSS : 137). De fait, la narration se déploie seule dans un discours direct sur la scène de Sanchez et Père Figueras quand Sanchez lui parle du milicien qui « un après-midi [...] s'est levé et à commencer à chanter Soupirs d'Espagne » (LSS : 133), et affirme que c'est lui qui lui avait laissé la vie sauve. Mais à la question de Père : « Tu es sur que c'était lui? », le narrateur semble surgir pour répondre à sa place :

- Je crois que oui.

- Comment s'appelait-il ?

- Je ne le sais répondit Sanchez Mazas.

Peut-être je ne l'ai pas entendu. Ou bien j'ai entendu et oublié sitôt (LSS : 135)

A ce moment, le récit revient au narrateur qui brouille les pistes pour faire avancer son récit. De même, la troisième partie semble revenir à Miralles qui le fait en hommage à ses amis comme il le dit :

Personne ne souvient d'eux, vous savez ? Personne. [...] Ah... mais je m'en souviens moi, et comment ! De tous je me souviens, de Lela et de Joan et de Gabi et d'Odena et de Pipo et de Brugada et de Gudayol, je ne sais pas pourquoi, mais c'est comme ça, il n'y a pas un seul jour où je ne pense pas à eux (LSS : 227).

Néanmoins, la totalité du récit revient à l'auteur Javier Cercas qui, au cours de ses recherches qu'il a eues à effectuer sur l'histoire de la guerre civile espagnole à rencontrer toutes ces personnes qui l'ont servi de sources, comme il le stipule :

Ce livre est le fruit de nombreuses lectures et de longues conversations. La plupart des personnes envers lesquelles je suis redevable apparaissent dans le texte qui suit sous leurs propres nom et prénom ; [...] mais tout spécialement Monica Carbajosa, dont la thèse de doctorat, intitulée *La prose de 1927: Rafael Sanchez Mazas, m'a été grandement utile. A tous ceux, merci* (LSS : Note de l'auteur).

³³ Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 142.

³⁴ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in : *Communication*, N° 8, 1966, p. 20, disponible sur www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113.

³⁵ Gérard Genette, *Figure III*, op.cit., p. 238.

Ce qu'il faut retenir dans cet ambiguïté du < je > à travers *ANPO* et *LSS* c'est que dans le premier texte le < je > est octroyé au personnage principal, l'auteur se joue alors à l'effacement³⁶ tandis qu'au second l'auteur s'affirme et se met en scène à travers son nom propre et parle de lui tout en parlant de son sujet. Ceci occasionne un certain dérèglement au niveau de l'écriture et de l'histoire.

1.1.3. L'expression d'un trauma

Le trauma peut être défini comme le résultat de tout événement subit, brutal, entraînant pour le sujet qui en est victime des transformations plus ou moins profondes, plus ou moins réversibles. Ce faisant, le bourdonnement de Birahima est le résultat du chaos qu'il a vécu et subi comme enfant soldat. Le narrateur confère à l'enfant soldat une identité traumatisée et errante. Tout au début du texte, le narrateur renseigne sur la psychologie de son personnage qui se culpabilise d'avoir fait du tort à sa mère. A cela s'ajoute la mort de sa mère qui lui a laissé des séquelles qu'il traîne partout :

J'ai su que j'avais fait du mal à ma maman, beaucoup de mal. Du mal à une handicapée. Ma maman ne m'a rien dit mais elle est morte avec la mauvaïseté dans le cœur. Je ne voudrais jamais quelque chose sur cette terre (ANPO : 26).

Ces propos peuvent se justifier par le fait qu'il était réticent envers sa mère quand il avait su l'histoire de sa sorcellerie et la haïssait à tel point qu'il ne voulait plus la voir. Mais après la mort de sa mère l'imam lui fait revenir à la raison et le condamne du mauvais comportement qu'il avait à l'endroit de celle-ci. Ainsi l'enfant parle avec le cœur serré en employant le mot « mal » trois fois dans cette citation qui précède et pire il l'a fait à une « handicapée », il s'apitoie sur le sort de sa mère morte avec la damnation au cœur. L'enfant devient alors victime d'une malédiction et est marqué par le malheur et le remords comme il le dit

Et toujours maintenant ça me fait mal, ça brûle mon cœur quand je pense à la mort de maman. Parce que parfois je me dis que peut être maman n'était pas une mangeuse d'âmes et me rappelle la nuit ou elle a fini (ANPO : 29-30).

L'enfant est poursuivi par ce qu'Aimé Gomis appelle « le scandale de la malédiction africaine ».³⁷

Une malédiction qui fait que l'enfant avance dans un itinéraire tragique dont il ne peut se dévier. Il est comme engagé dans une voie qui le précipite dans le malheur et la perversion qui l'emportent et le déversent dans la tourmente. Dès lors l'enfant vit et subit toutes les horreurs de la guerre et les monstruosité qui l'accompagnent, comme il le signale : « je suis poursuivi par les gnamas donc tout se gâte chez moi et avec moi » (ANPO : 10). Du Libéria à la Sierra Léone, de ULIMO au NPFL, l'enfant ne cesse de sentir le présentisme³⁸ du trauma qui ressurgit partout « un gosse comme ça, rendre l'âme comme ça, ce n'était pas beau à voir, il hurlait » (ANPO : 92), le « ça » renvoie à l'image affreuse qu'il a sous les yeux et qui l'affecte.

En effet, les différentes guerres qui ont sévi un peu partout en Afrique dans les années 1990 à 2000 engendrées par des crises politiques, ont mené le continent dans des conflits sanglants, aux bilans scandaleux, macabres et ont fait baigner le continent dans un glaive de sang. C'est

³⁶ Abdoulaye Diouf, *Poétique de la voix narrative dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Paris, Harmattan, 2013, p. 51.

³⁷ Aimé Gomis, *De l'enfance tragique dans « Allah n'est pas obligé » de Kourouma : entre guerre et représentation littéraire de l'horreur*, Vol. 3, N° 1, p. 106, in : <http://www.doct-us.usv.ro/article/view/149>.

³⁸ Le présentisme est décrit comme une prédominance excessive, dans l'esprit, de l'état présent quel qu'il soit. (...) le présentisme n'est pas un achèvement de le présentification (...), in : <http://www.cnrtl.fr/definition/presentisme>.

avec cette *esthétisation du sang*³⁹ que l'enfant voit « partout du sang, beaucoup de sang, le sang ne se fatiguait pas de couler » (ANPO : 51-52). L'enfant, face à une telle atrocité et drôlerie use d'un langage brut, non réfléchi. Une parole dominée par la déchéance comme suit : « un cadavre dans le sang. Superbement esquiné, le crâne écrase, la langue arrachée » (ANPO : 126). Ce qui conviendrait d'appeler avec Alexis Theuyap « une littérature de l'apocalypse, de l'horreur, de l'abjection ».⁴⁰

En outre, à travers ses pérégrinations à la fois épique et rocambolesque, le jeune orphelin, enfant soldat est témoin des scènes les unes plus atroces qu'autres : viols « un matin, au bord de la piste menant à la rivière, une des filles fut trouvée violée et assassinée. Une petite de sept ans, violée et assassinée » (ANPO : 79), assassinat, cannibalisme, etc. Le traumatisme se manifeste chez l'enfant par ces interjections de ras le bol, de désespoir, de rage etc. ; qu'il enchaine ainsi « *Gnamakodé, faforo, Walahé. « C'était faforo »* (ANPO : 126). Pour témoigner qu'il n'en revenait pas de ce qu'il voyait. A chaque fois qu'il emploie ces expressions, c'est qu'il s'est dépassé par la situation. Aussi, son traumatisme se lirait-il dans sa gouaille verbale; il utilise pêle-mêle le malinké, le p'tit nègre et le langage de guerre, car il est incapable de mettre de l'ordre dans ses dires à cause des événements terribles. Il y a une inflation verbale comme le note Marion : « le traumatisme de l'enfant soldat ne l'a pas plongé dans le silence, mais lui a donné au contraire tendance à la logorrhée : impossible pour lui de passer sous silence les horreurs qu'il a vues ».⁴¹ Le trauma le place sous l'emprise de la parole avec une verve picaresque et humoristique impressionnante « la mitraille continuait tralala... ding ! Et sur la route, par terre, on voyait déjà le gâchis... » (ANPO : 51). Cependant, quand il est trop submergé par le chaos qu'il relate, il se trouve face à une indicibilité de la situation et préfère altérer son récit à sa manière : « Et Allah n'est pas obligé, n'a pas besoin d'être juste. Qu'on aille se faire foutre ! Walahi (au nom d'Allah) ! » (ANPO : 95).

Quant à l'ouvrage de Cercas, *Les Soldats de Salamine*, dès le début du texte, le narrateur se présente comme un être dépressif, hanté par la mort de son père dont le souvenir ne le quitte pas « je songeai de nouveau à mon père et de nouveau je me sentis coupable » (LSS : 49) et le départ de sa femme.

Pour ce qui est de son personnage dont il est question dans ce texte il est décrit par son comportement, sa façon d'agir que nous percevons à travers d'aspects extradiégétiques qui influent sur lui et suscitent son trauma comme par exemple : la musique qui joue une valeur testimoniale et rappelle au personnage le sanctuaire de Collèl à l'approche de la fusillade ou ce soldat chantonnait et esquivait quelques pas de danse et c'est aussi marquant chez le narrateur : « la mélodie éminente triste de soupirs d'Espagne n'avait toujours pas cessé de résonner dans ma mémoire » (LSS : 59). Aussi, par une sorte d'intertextualité, le narrateur nous fait parvenir dans son récit quelques bribes de Rosa Krüger, un roman qu'avait commencé à écrire Sanchez Mazas lors de sa réclusion à l'ambassade de Chili. Le narrateur dit du roman qu'il est « le fruit de cet isolement [qu'il élude minutieusement les circonstances dramatiques qui présidèrent sa conception, car il eut été redondant d'ajouter à la tragédie de la guerre le récit de cette tragédie » (LSS : 101). Le narrateur nous donne la morale de son personnage devant les faits et le fait qu'il est tiraillé entre deux principes : le < diabolique > et < l'angélique > qu'il qualifie comme les deux principes qui régissent l'univers.

³⁹ Alexie Tcheyap, « Le littéraire et le guerrier : typologie de l'écriture sanguine en Afrique », in : *Etudes littéraires*, Vol. 35, N° 1, 2003, p. 13, in : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2003-v35-n1>.

⁴⁰ Ibid., p.13.

⁴¹ Marion Coste, « *Je vais vraiment, vraiment raconter ma vie de merde et de damne* » : la voix d'un enfant soldat dans « *Allah n'est pas obligé* » d'Ahmadou Kourouma. Acte de Colloque à l'Université Paris Sorbonne, mai 2016, p. 5.

En effet, quand celui-ci fut placé au camp de concentration, le narrateur éprouve de l'empathie vis-à-vis de cet homme qui « pense d'abord qu'il va être relâché, l'instant suivant, que l'on va le fusiller. La matinée s'écoule [pour lui] dans une angoissante incertitude » (LSS : 105). Une situation qui le met dans un instable trauma pour son devenir. Ce qui fait que, quand les détenus furent embarqués dans un autobus vers une destination incertaine, le curseur descriptif est stigmatisé sur les sensations et sentiments provoqués chez les détenus par le voyage :

L'autobus parcourt en silence Barcelone... Cendres avec un jargon terrifiant : terreur, fantomatique, cendres, qui traduit en même temps l'aspect chaotique de la guerre. Plus loin, le narrateur nous décrit ce lieu qui allait constituer de dépositaire pour ses captifs c'est : un chemin de terre qui charpente à travers de sombres forêts (LSS : 106).

Tous ces détails traduisent en même temps la réalité tragique d'un monde où surgit l'horreur et la terreur, dans cet endroit, qui jadis constituait un jardin pour les enfants, se voit destituer par les bombardements et dans ce lieu « ne résonne plus le brouhaha juvénile des internes mais le pas sans espoir des détenus » (LSS : 107). Par-là, le narrateur dénonce en même temps le désastre causé par la guerre dans la société. En effet, le narrateur voit toujours son personnage comme un être habité par le traumatisme quand à

[...] l'aube de ce 30 juin teintait lentement l'obscurité des fenêtres [...] et que se sentait déjà l'odeur tragique de l'évènement qui allait survenir dans la vie de Sanchez et de ses codétenus. Tandis que Sanchez obéit, se plaçant sans réfléchir... (LSS : 110-111).

Mais qui pourtant réussit à se sauver malgré la situation dans laquelle il se trouvait. Parallèlement, le narrateur évoque Miralles qui, soixante ans après la guerre, est toujours habité par une certaine mélancolie, même si toute sa vie il s'est battu comme un vaillant soldat. Il regrette de ne pas mourir sur le champ de la bataille comme beaucoup de ses amis dont il garde le souvenir et qui ne cessent de lui revenir en tête : « depuis la fin de la guerre je n'ai passé un seul jour sans penser à eux. Ils étaient si jeunes...ils sont tous morts. Tous morts. Morts. Morts. Tous » (LSS : 225). L'importance de ce phénomène transparait par la répétition du terme « mort » qui laisse voir l'importance de cette description pour le narrateur. Par ailleurs, Miralles est traumatisé par le fait qu'aucun de ses amis avec qui il avait fait les deux guerres n'a survécu :

Aucun d'entre eux n'a jamais goûté les bonnes choses de la vie. aucun n'a jamais eu de femme pour lui tout seul, aucun n'a connu le bonheur d'avoir un enfant et de le voir, à trois ou quatre ans, se glisser dans son lit, entre sa femme et lui, un dimanche matin, dans une chambre ensoleillée... (LSS : 225-226).

L'aspect du trauma rime avec le registre de la guerre civile qui constitue le soubassement sur lequel se fonde les deux textes de notre corpus. Mais, dans le traitement qu'en font les auteurs, il est noté une certaine banalisation de la chose qui vire à une création qui suscite la satire et à la limite, l'humour.

1.2. Du récit de guerre à la fabulation romanesque

L'universalité de la littérature réside dans le fait que les sujets traités revêtent le caractère en question. Or la guerre civile qui est décrite dans ces deux récits est un sujet qui concerne toutes les générations d'ailleurs, elle est la raison d'être de nos deux textes. Par ailleurs, si Monenach souhaite «[...] que l'on consente un moment à inverser la démarche critique : au lieu de montrer

à la littérature pour l'orner de commentaires, aller d'elle à la vie, au lieu d'en faire histoire, nous servir d'elle pour comprendre notre histoire ».⁴²

Cercas semble se soumettre à cette volonté de Monenach en recourant à la littérature pour comprendre l'histoire qui l'a tant préoccupé et qui s'est passée avant qu'il ne soit né ou comme « des excuses à la nostalgie des vieux et du carburant pour l'imagination des romanciers sans imagination » (LSS : 18). Kourouma, lui, utilise cette thématique pour dénoncer et donner sens à son récit. Ainsi, Cercas considère l'aspect de la guerre dans la littérature avec toutes les histoires extraordinaires qu'elle a engendré.

En effet, ce choix peut aussi se justifier par le fait que « toutes [les] guerres sont pleines d'histoires romanesques » (LSS : 33). Autrement dit, elles offrent des voies à l'imagination. Elles campent le décor idéal pour l'intrigue d'un roman. Cercas le dit bien d'ailleurs dans une interview : « la guerre civile, c'est seulement un décor pour parler d'autre chose⁴³ ».

L'identité narrative renvoie à un récit de guerre mais, les auteurs s'y prennent avec une certaine indulgence qui dénature sa fonction primitive et sombre dans un registre satirique englobant les caractères du héros.

I.2.1. Satire de la guerre civile

[Les] aspects littéraires modernes, voire postmodernes, [...] sont l'art du collage, l'intrusion de l'ironie ou de la parodie féroce, la distanciation quichottesque des personnages et la vision lucide de leur propre condition, les jeux sur les contrastes et la non-linéarité temporelle. Autant de clin d'œil qui font de ces romans le lieu d'un détournement, de la subversion d'éléments traditionnels pour le plus grand plaisir du lecteur contemporain.⁴⁴

Kourouma tout comme Cercas accordent une place toute particulière à la dimension satirique sur un sujet qui a une certaine dimension tragique. Kourouma utilise ce procédé au travers le regard d'un enfant de dix à douze ans pour s'attaquer aux Seigneurs de guerre, aux personnages clé comme les chefs d'Etat, etc. Thierno Monémemo a fait pareil pour évoquer le génocide au Rwanda dans *l'Ainé des orphelins* (2000), paru à la même date qu'*Allah n'est pas obligé*. Birahima, dans un langage ludique qu'il nomme son « p'tit nègre » (ANPO : 7), traduit des réalités terrifiantes « j'ai tué beaucoup de gens avec Kalachnikov (ou Kalach) et je me suis bien camé avec Kanif et autres drogues dures » (ANPO : 9).

Cercas aussi sur un ton ironique et humiliant, décrit le comportement de son (anti) héros, qui, pris dans une tourmente, s'enfoncé aveuglement dans la forêt, « en plein soleil en se battant avec un courage dont il est dépourvu, au lieu de le faire ici et maintenant, crotté, seul et tremblant de frayeur et de honte, dans un trou sans dignité » (LSS : 113). Avec cette critique acerbe, Cercas désacralise la vie de son personnage historique qui, en « février 1934 » après la mort de l'étudiant Matias Montero, écrivit dans *l'Oraison pour les morts de phalange* :

A toute victoire qui ne serait ni claire, ni chevaleresque, ni généreuse, nous préférons la défaite car, si chaque coup de l'ennemi est affreux et lâche, il est nécessaire que chacune de nos actions soit l'affirmation d'une valeur et d'une morale supérieure (LSS : 96).

⁴² Jean-Marie Monenach, *Le retour du tragique*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 11.

⁴³ Le matricule des Anges : le mensuel de la littérature contemporaine : entretiens Au héros inconnu novembre 2002 | Le Matricule des Anges n°41 | par Dominique Aussenac

⁴⁴ Thierry Nallet, *Jeux et enjeux génériques dans le roman espagnol actuel*, (Arturo Perez Reverte, Alvaro Pombo, Manuel Vasquez Montalban), thèse soutenue le 10 décembre 2010 sous la direction de Georges Tyras, p. 25.

Ces paroles incitent à la violence qu'il n'est pas, lui-même, prêt à affronter car « l'histoire prouva que ces belles paroles n'étaient que pure rhétorique » (LSS : 96).

Toutefois, la satire qui permet à l'auteur de faire ouvertement une critique peut tourner à « l'ironie (qui) devient un pacte : réunit autant qu'elle exclue, peuple autant qu'elle dépeuple, propose du pathos autant que de la jubilation, console autant qu'elle stigmatise ». ⁴⁵ La satire peut donc être appréhendée dans le sens du positivisme pour redorer le blason d'un pays stable pour le simple fait :

[...] qu'elle nous guérit du sentiment que tout est perdu, de la valeur que les valeurs de l'humanité ont disparu ou sont en train de disparaître, que la raillerie s'installera en dominatrice sur tout ce que l'humanité a pensé et a créé de plus beau le long de son existence à la fois troublée et miraculeuse. ⁴⁶

Ainsi, la satire mêle à la fois le tragique et le ludique. Chez Kourouma la satire est à la fois tragique et ludique axée sur différents aspects à travers son personnage ; d'abord, l'information qu'il nous donne sur sa mère et qu'il (l'enfant) juge fondamental « j'ai oublié de vous dire quelque chose de fondamental, de très, de formidablement important. Ma maman marchait sur les fosses. Walahé » (ANPO : 12), ensuite, il nous parle de Yacouba son acolyte et maître « Yacouba alias Tiécoura était un vrai grand quelqu'un, un vrai Hadji (qui) cinq fois par jour, tout le monde le voyait aller à la mosquée... » (ANPO : 36-37). Yacouba qui, de ses traits de « croyant » et de « grand quelqu'un », Birahima en ajoute ceci :

[Yacoubal est venu un matin me voir. Il m'a pris à part et, en secret, il m'a fait des confidences. Le Libéria était un pays fantastique son métier à lui, multiplication de billets de banque, était un boulot en or là-bas. On l'appelait là-bas grigriman. Un grigriman est un grand quelqu'un là-bas. Pour m'encourager à partir, il m'a appris des tas d'autres choses sur le Libéria. Fafaro (sexe de mon père) ! Des choses merveilleuses. Là-bas, il y avait la guerre tribale. Là-bas, les enfants de la rue comme moi devenaient des enfants-soldats [...], les enfants-soldats avaient tout et tout. Ils avaient de l'argent, même des dollars américains. Ils avaient des chaussures, des galons, des radios, des casquettes et même des voitures qu'on appelle aussi des 4x4 [...]. Il n'avait que le mot small-soldiers à la bouche. Dans mon lit, quand je faisais caca ou pipi, je criais seul small-soldiers, enfant-soldat, soldat-enfant ! (ANPO : 41-42).

Ce passage met en exergue l'insouciance et l'innocence de l'enfant menacé par les manipulations et les mensonges d'un vieux qui ne cherche qu'à faire son compte c'est-à-dire, se faire de l'argent facilement. Ce que découvrira quand il sera confronté à la réalité de la guerre. A partir de-là, la critique cesse de devenir de l'ironie et devient un moyen pour l'auteur de critiquer, un moyen de militantisme politique, social pour témoigner de l'innocence de l'enfant et de revendiquer le statut de *L'Enfant Noir* ⁴⁷ qui jouissait pleinement de son enfance dans son milieu naturel. Ce que déplore Birahima : « la guerre avait fait beaucoup de mal à la chère patrie bien aimée » (ANPO : 134) et tant de mal à ses enfants qui sont les plus gros perdants

[...] dans les guerres tribales et au Libéria, les enfants-soldats, les small-soldiers ou children-soldiers ne sont pas payés. Ils tuent les habitants et emportent tout ce qui est bon à prendre. Dans toutes les guerres tribales et au Libéria, les soldats ne sont pas payés (ANPO : 49).

Une situation qu'il dénonce avec ardeur, l'exploitation qu'ils subissent alors qu'ils sont les plus exposés, ils côtoient souvent la mort. Quant aux populations elles en souffrent davantage. Du moment où les bandits de grand chemin comme Samuel Doe, Taylor, Johnson et Kourouma

⁴⁵ Alexandre Gefen, *Compassion et réflexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporain*, Acte de Colloque en ligne, publié le 23 juin 2008, p. 1, in : <http://www.fabula.org/colloques/document1030.php>.

⁴⁶ Petrovai Bogdan Alexandru, *Formes de la satire dans la littérature du XIX siècle*, p. 1.

⁴⁷ Camara Laye, *L'Enfant Noir*, Paris, Plon, 1954.

...] se sont partagé le pays. Ils se sont partagés la richesse, ils se sont partagés le territoire, ils se sont partagés les hommes. Ils se sont partagés tout et tout et le monde entier les laisse faire. Tout le monde les laisse tuer librement les innocents, les enfants et les femmes (ANPO : 49).

les populations périssent parce que chacun de ces seigneurs de guerre est animé par un intérêt personnel qu'il ne peut secouer qu'en temps de guerre. Une situation alarmante que semble partager nos deux récits.

En l'occurrence, Franco dans *Les soldats de Salamine* est porté au pouvoir par le cercle des écrivains et idéologues phalangistes dont Sanchez Mazas fut l'initiateur. Les franquistes ont poussé les populations vers une insurrection armée et qui a sombrée le pays dans une guerre qui dura trois longues années (1936-1939) et qui opposa républicains et nationalistes. Le temps que dura la guerre Sanchez le passa entre différentes prisons : « à la prison de Madelo de Madrid » (LSS : 97) à celle de Barcelone où il a manqué d'être exécuté. Doyen des phalangistes à la mort de José Antonio et de Ledesma Ramos, Sanchez fut traité avec une suprême considération par Franco comme le dit le narrateur. Stratégie pour enrôler les phalangistes, les moyens soumis avec lui. Sanchez « fut nommé ministre sans portefeuille, en août 1939 » (LSS : 145) lors de la première formation du gouvernement de Franco. Ce dernier le destitua de ses fonctions en juillet 1940 en le taxant de « littérateur inefficace, saugrenu et intempestif, qui jouait dans le gouvernement un rôle quasi ornemental » (LSS : 147) ; tout cela, malgré tous les efforts consentis aux risques de sa vie.

La satire est aussi un moyen pour l'auteur de nous montrer le vrai visage et l'ingratitude de l'homme, tant « la satire fonctionne comme un miroir où les gens peuvent voir l'image de n'importe qui ». ⁴⁸ Cette fonction est celle que Kourouma a choisi pour parler des chefs d'Etats qu'il qualifie de dictateur, ceux à qui il parle avec la rage au cœur du fait qu'ils ont aidé un bandit comme Taylor pour qu'il accède au pouvoir, en lui fournissant les moyens militaires et logistiques, ainsi de narrateur dit :

...] comparé à Taylor, Compaoré le dictateur de Burkina, Houphouët-Boigny le dictateur de Côte d'Ivoire et Kadhafi le dictateur de Libye sont des gens bien, des gens apparemment bien. Pourquoi apporte-t-il des aides importantes à un fiéffé menteur, à un fiéffé voleur, à un bandit de grand chemin comme Taylor pour que Taylor devienne le chef d'un Etat ? Pourquoi ? Pourquoi ? De deux choses l'une : où ils sont malhonnêtes comme Taylor, ou c'est ce qu'on appelle la grande politique dans l'Afrique des dictatures barbares et liberticides des pères des nations (ANPO : 66).

La critique est encore plus acerbe contre Sani Abacha. Aucune désignation souple ou agrémentée, bien au contraire, elle devient plus féroce « le dictateur du Nigéria, Sani Abacha [...] ce caïman de dictateur appelé Sani Abacha » (ANPO : 172) ; « le bandit criminel Sani Abacha » (ANPO : 198). Pour ne citer que ceux-là car tous sont épinglés.

A côté des chefs d'Etat, il évoque le colonel Papa le bon qui fut appelé ainsi grâce aux œuvres de charité qu'il faisait à l'endroit des enfants. Après ses études il a voulu devenir prêtre mais il y'avait déjà la guerre au Libéria et il n'y avait plus d'église, plus d'organisation. Il finit par s'engager dans la guerre aux côtés de Taylor qui le nomma colonel et lui confia la région de Zorzor. Le narrateur dit que Papa le bon dirigeait la messe pontificale, la messe œcuménique et appliquait la dure épreuve de l'ordalie de la lame incandescente aux langues des assassins pour qu'ils avouent leur crime. Alors que c'est lui qui s'enferme aussi avec les femmes pour les désensorceler, dans cette séance « le colonel papa le bon se mettait nu et les femmes aussi totalement nues » (ANPO : 72). Il ne s'arrête pas là, il s'attaque aux religieuses « les religieuses ; ça portait des cornets pour tromper le monde ; ça faisait l'amour comme toutes les femmes ; ça le faisait avec le colonel papa le bon » (ANPO : 79).

⁴⁸ Petrovai Bogdan Alexandru, *Formes de la satire dans la littérature du XIX siècle*, op.cit., p. 5.

Aussi « comme il est remarquable qu'on monte vite en grade dans la hiérarchie militaire en temps de guerre »,⁴⁹ Baclay « se nomma elle-même générale quand Samuel Doe fut dépecé ». Sœur Hadja Gabrielle fut enterrée tel un kamajor pour saluer son courage et, sa prétention dans l'art de la tuerie. Rien n'est négligé par le narrateur qui produit ce que Bakhtine appelle « la multiplicité des tons dans le récit, le mélange du sublime et du vulgaire, du sérieux et du comique »,⁵⁰ même par rapport à leur façon de s'habiller toujours avec la kalachnikov en bandoulière « l'inséparable kalachnikov qu'il traînait nuit et jour et partout. Ça c'est la guerre tribale qui voulait ça » (ANPO : 57), aux larmes d'escroc quand un enfant soldat meurt, l'enfant juge que ça aussi c'était un spectacle qui valait le déplacement.

En effet, l'instance satirique est moins importante dans *Les Soldats de Salamine* et elle se rapporte plus au narrateur qui nous décrit sa conjointe Conchi, qui était une pythonisse et adorait sortir avec un journaliste et « n'a jamais achevé un seul de [ses] articles » (LSS : 46), Quant à Kourouma, lui, sa satire est acerbe et moqueuse le « ça c'est la guerre tribale qui voulait ça » (ANPO : 57 ; 71) en témoigne.

1.2.2. L'héroïsme en question

Le héros incarne dès le début de l'histoire, les bonnes valeurs ; il ne subit aucune évolution par rapport à son adhésion aux valeurs < il ne change pas > ; il est l'incarnation du groupe dont il partage et défend les valeurs; enfin, il lutte pour la réalisation de ces valeurs, en réalisant des exploits et en surmontant des épreuves.⁵¹

Si les critères d'un héros se limitaient à cette définition, Sanchez pourrait être considéré comme tel. Par le fait qu'il

[...] fut le premier fasciste d'Espagne, et il n'est pas moins exact de dire qu'il fut le théoricien le plus influent de cette idéologie. [...] Sanchez crut découvrir dans le fascisme l'instrument approprié pour guérir sa nostalgie d'un catholicisme impérial et, avant tout, pour restaurer par la force les valeurs établies de l'ancien régime que le vieil égalitarisme démocratique, ainsi que celui récent et vigoureux, du bolchevisme menaçaient d'anéantir dans toute l'Europe (LSS : 89).

Fasciné par l'idéologie du fascisme qu'il découvrit en Italie, Sanchez Mazas rêvait d'un avenir identique pour l'Espagne, il y parvient d'une certaine manière. Dans des articles qu'il publia dans « FE », l'hebdomadaire officiel de la phalange, Sanchez y développa des idées et un mode de vie « qui seraient adoptés comme idéologie révolutionnaire de choc face aux urgences de la guerre » (LSS : 93). Les fascistes ont réussi à porter Franco au pouvoir, à installer une société traditionnelle, ordonnée, sans révolution, sans démocratie. Cependant, la révolution fasciste n'était qu'un leurre pour Franco qui n'a été qu'un dictateur traditionnaliste qui s'est servi du fascisme pour accéder au pouvoir. Il a mené le pays pendant quarante ans comme s'il était toujours en guerre ; Sanchez fait pareil il ne reste pas fidèle aux idéologies et aux valeurs pour lesquelles il a tant lutté. Il réduit au rang d'ornement toutes ses idéologies, et, toutes « les protestations de noblesse et d'héroïsme qui ont émaillé tant de pages de sa prose incendiaire »

⁴⁹ Adama Coulibaly, « Onomastique et création romanesque chez Ahmadou Kourouma : le cas *Allah n'est pas obligé* », in : *Ethiopiennes*, N° 73, Littérature philosophie et art 2eme semestre 2004, consulté le 11 décembre 2018 sur www.ethiopiennes.refer.sn.

⁵⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture du moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 16.

⁵¹ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 131-137, cite par Isabelle Fauquet in *L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain*, thèse présentée et soutenue le 3 juillet 2012 sous la direction de Geneviève Champeau.

(LSS : 98). Par manque de courage et de lâcheté, il a préféré s'enfuir de la prison de Madrid pour se réfugier à l'ambassade de Chili, alors qu'il avait juré sur son honneur qu'il n'allait pas quitter Madrid.

Toutefois, le héros de Kourouma peut être considéré comme l'antithèse du héros de Cercas. S'il est « [...] insolent, incorrect comme l'al barbe d'un bouc et parle comme un salopard » (ANPO : 8) il est « sans peur ni reproche » (ANPO : 11). Ainsi, s'il est dépourvu de valeurs, il est pourvu de courage, caractère d'un héros. Mais il ne sera pas facile de le désigner comme héros parce qu'il se définit par rapport à un groupe, les enfants soldats. Ils forment un personnage collectif, Cercas lui fait prôner l'individualisme et, a préféré se sauver au moment de la fusillade au lieu de partager le sort de tous ses codétenus, il recherche avant tout sa propre survie.

Par contre, Birahima n'incarne en rien l'excellence humaine, car le héros doit être vertueux pour être du côté du bien alors que ces enfants semblent habités par le mal. Ils ne savaient que manipuler la kalach « c'était facile, il suffisait juste d'appuyer sur la détente et ça faisait tralala... Et ça tuait, ça tuait, les vivants tombaient comme des mouches » (ANPO : 72). Même si parfois ils réalisent des actes héroïques comme Tête brulée qui, « par son courage et les fétiches, venait de conquérir le village de Niangbo » (ANPO : 122). Mais, c'est un enfant de débaucha, qui viola une petite de sept ans et l'assassinat.

Par ailleurs, la figure héroïque du républicain, Miralles, dans *Les Soldats de Salamine*, se construit à partir de l'effacement progressif du personnage central, Sanchez Mazas, perçu peu à peu comme un personnage décevant. Le narrateur nous fait connaître le personnage de Miralles qui fut recruté dans l'armée de la République au début de la guerre civile à l'âge de dix-huit ans. Toujours engagé pour la bonne cause d'abord, communiste par la simple conviction que « les communistes étaient les seuls véritablement prêts à tenir tête et à gagner la guerre » (LSS : 173), mais, à défaut de victoire il réussit à rejoindre les gens de De Gaulle après plusieurs mois de contre marche suicidaires à travers le désert de la province du Tchad, en Afrique Equatoriale française et participa à l'attaque de l'Oasis italienne de Murzuch. De la patrouille qu'il forma avec quatre Maures et un nègre ils « prirent Koufra le 1^{er} mars 1942 » (LSS : 177) et après une autre marche de plus de mille kilomètres à travers le désert, ils font la guerre au nord de l'Afrique où avec la colonne de Leclerc ils combattent les Allemands et plus tard les italiens à « Gabes et Sfax et brandissent pour la première fois depuis des mois le drapeau de la liberté » (LSS : 177). Leur colonne fut le premier contingent à entrer à Paris, pénètrent en Allemagne et allèrent jusqu'en Autriche. Mais « c'est là-bas que finit l'aventure militaire de Miralles. Là-bas par un matin venteux d'hiver qu'il n'oubliera jamais, Miralles [...] marcha sur une mine » (LSS : 179). Par miracle il a survécu et « au bout d'un peu plus d'un an, voilà Miralles convertit en citoyen français et titulaire d'une pension à vie » (LSS : 180).

Voilà Miralles, cet homme qui, par le courage et le sens de la vertu qu'il a, ne voit pas à l'égard de Sanchez Mazas un homme

[...] humilié de ne pas avoir trouvé la mort aux côtés de ses compagnons de prison, ou de ne pas avoir su mourir en rase campagne et en plein soleil en se battant avec un courage dont il est dépourvu, au lieu de la faire ici et maintenant, crotté, seul et tremblant de frayeur et de honte, dans un trou sans dignité (LSS : 113).

Ou un ennemi a tué mais plutôt un adversaire et l'homme tout court. De là, il annule les dissensions entre nationalistes et républicains et se comporte comme un vrai espagnol, comme un véritable héros de la manière dont Bolaño le décrit

[...] quelqu'un qui a du courage et l'instinct de la vertu et qui, pour cette raison, ne se trompe jamais ou du moins ne se trompe pas au seul moment où il est important de ne pas se tromper, et qui par conséquent ne peut pas ne pas être un héros. Ou qui comprend, comme Allende, que le héros n'est pas celui qui tue, mais celui qui ne tue pas ou qui se laisse tuer (LSS : 165).

Cependant, si l'on conçoit que le héros est exemplaire et ne change pas, nos différents protagonistes ne peuvent être considérés comme des modèles d'antihéros. Kourouma ne concède à Birahima aucun trait digne d'un héros même si son parcours est parsemé d'épreuves douloureuses, il n'a jamais cherché à améliorer ses conditions ou à être meilleur. Sanchez Mazas, pour sa part, a « établi non pas le terrifiant régime de poètes et de condottières renaissants dont il rêvait, mais un vulgaire gouvernement d'aigrefins, de balourds et de culs bénits » (LSS : 149), et a manqué à sa mission. En ceci, le narrateur le considère comme étant un phalangiste contraint qui fit de la politique, mais dans le fond ne cessa jamais de la mépriser. Quant à Miralles il finit par nouer une relation avec une prostituée après la mort de sa femme, et plus tard il sera confiné dans une pension de retraite comme un homme sans valeur ou comme il le dit :

[...] en temps de paix, il n'a pas de héros. [...] Les héros ne le sont que quand ils meurent ou quand on les assassine. Et les véritables héros naissent dans la guerre et meurent dans la guerre. Il n'a pas de héros vivant (LSS : 224).

Pour lui alors il ne fut héros que pour un temps de sa vie, autrement dit en temps de guerre. Ainsi, la remise en question de l'héroïsme fait partie du renouvellement de la matière grise du roman contemporain dont certaines pratiques permettent en quelque sorte à dénaturer le rôle du personnage, comme en témoigne M. Foucault : « cette mise en écriture des existences réelles n'est plus une procédure d'héroïsation ; elle fonctionne comme procédure d'objectivation et d'assujettissement ».⁵² Ceci mènera ainsi à une banalisation qui entache l'authenticité des faits.

⁵² Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 193.

DEUXIEME PARTIE : FICTIONNALISATION DE LA REALITE

L'(auto)biographie, en ce début du XXI^{ème} siècle, n'est plus régie par un besoin de sincérité par rapport au support référentiel ou le fameux lien entre auteur-narrateur-personnage théorisé par Lejeune (1975), ni par la restitution de la vie d'un personnage illustre dont les faits sont attestés à la manière de l'autobiographie classique occidentale. C'est ainsi que la représentation de soi ou récit de vie à la stricte conformité d'une forme canonique à la manière de Saint Augustin ou Jean Jacques Rousseau se voit être transgressée dans certains écrits autobiographiques comme on peut le constater dans les littératures francophones et particulièrement dans les champs littéraires des pays qui ont connu l'expérience de la guerre civile, notamment en Espagne.

Par ailleurs, dans ces écritures du moi, l'auteur se cache derrière le néologisme qu'on pourrait appeler une « exofiction » qui, par opposition à l'autofiction, désigne une catégorie de romans inspirés de la vie d'un personnage réel, mais s'autorisant des inventions (fiction), par exemple pour des périodes mal connues ; c'est en ce sens que ce type de romans diffèrent de la biographie. Ce qui conduit le texte vers une forme d'hybridation. Cette hybridité pousse l'auteur parfois à se démarquer de son histoire réelle en vue de faire recours à l'imagination comme moyen de compléter son récit par la fiction comme le relève Vincent Colonna

La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, il faut que l'écrivain donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences directes.⁵³

Cette hybridité se dévoile ainsi clairement dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma ainsi que dans *Les Soldats de Salamine* de Javier Cercas.

II.1. La parodie de soi

Les récits sur « soi » issus des champs littéraires touchés par les bouleversements sociopolitiques telles que la colonisation ou la guerre, l'écriture n'y semble jamais une écriture sérieuse, on a comme l'impression que l'auteur se rit sous cape. Il revisite son passé de façon burlesque. On a une parodie sous le couvert de l'ironie et de l'humour. Par ailleurs, l'auteur montre une certaine compréhension pour traiter de certains problèmes sociaux, ce qui fait que le contenu est assez agréable et de fait, n'apparaît pas comme une critique acerbe. Comme le note Alain Robbe-Grillet:

[...] je pense s'il existe un nouveau roman, il doit exister quelque chose comme une nouvelle autobiographie qui fixerait en somme son attention sur le travail même, à partir de fragments et de manques, plutôt que sur la description exhaustive et véridiques de tel ou tel élément du passé qu'il s'agirait seulement de traduire.⁵⁴

Le lecteur se trouve ainsi pris dans une sorte de piège, puisqu'il reçoit le texte d'abord à travers sa « scénographie »,⁵⁵ et non à travers sa scène englobante ou celle générique qui est reléguée

⁵³ Vincent Colonna, *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op.cit., p. 34.

⁵⁴ Alain Robbe-Grillet, *Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi*, Reed. Ed. Du Seuil, coll. « Points », 2003, p. 273-285.

⁵⁵ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 192.

au second plan et qui constitue de fait le cadre de l'énonciation. L'expérience vécue s'écarte ainsi des normes établies par l'esthétique autobiographique et s'inscrit dans une parodie de soi.

En effet, le recours à la parodie permet à l'intimiste de se conformer à sa vie tout en s'éloignant d'une certaine façon de celle-ci. L'auteur nous présente un récit dérivé de sa vie mais qu'il se plaît de trahir à sa guise et son texte se retrouve confus et se rapporte aussi à une forme dite « transgénérique »⁵⁶ apte au changement de genre. Ce procédé suppose que l'on sépare le nouveau texte de sa référence soit en le tronquant soit en le modifiant. C'est aussi une manière de rejouer et de représenter sa vie mais aussi un prétexte de narration afin de reléguer son histoire réelle au second plan en usant de subterfuges pour ne pas subir des critiques de la part de ces contemporains.

Cet écart de vie plonge le récit dans une hybridité générique qui subvertit aussi bien le canon de l'esthétique biographique qu'autobiographique et, de cette déconstruction naît l'autobiofiction.

II.1.1. Destruction de l'esthétique biographique

La biographie est une histoire écrite sur la vie de quelqu'un, dans le but de montrer ses différentes facettes et situer son rôle dans son époque. Pour ce faire, le biographe recourt à une recherche documentaire en relevant impérativement les références bibliographiques de chaque document utilisé. Le recours aux documents dans une biographie sert habituellement de preuve ou pour passer ce pacte que François Dosse appelle « un pacte de vérité ».⁵⁷ En effet, le biographe doit choisir son héros, qui doit être un personnage illustre bien connu, dans l'époque où il a vécu. En ce sens, effectuer la biographie de quelqu'un revient donc à projeter son itinéraire, plus précisément à individualiser un comportement, à retracer une vie, une poussière de faits, une nuée d'événements ; elle est finalement l'adhésion de deux disciplines : l'histoire et la sociologie. Les biographies étaient essentiellement consacrées à l'évocation d'un personnage connu, qu'il s'agisse d'un écrivain, d'un artiste ou d'un personnage historique. Mais maintenant, la biographie n'exclut pas de figures ordinaires. Car Pour les écrivains contemporains, la fiction fait le caractère du sujet comme en témoigne Dominique Viart « le lieu du biographe n'est pas tant l'existence historique avérée d'un individu social mais ce qu'il en advient sur la "scène intérieure" [...], ce confins de l'imaginaire ».⁵⁸

Cependant, l'inquiétude de l'après-guerre et le désir de mieux comprendre l'univers dans lequel nous vivons en étudiant les vies des grandes figures du passé ont poussé les écrivains, notamment les biographes, à s'éloigner progressivement du modèle traditionnel pour s'engouffrer dans l'ère d'une « biographie romancée »,⁵⁹ par le simple fait que la biographie comme récit d'une vie n'intéressait pas trop les lecteurs à cause de leur répugnance à toute innovation formelle et de leur sens monotone. Ainsi, le genre biographique a connu un renouveau dans les années 1980.

À partir de cette date, on note une production en masse des biographies romancées. Les biographes vont employer d'autres méthodes différentes de celles utilisées par leurs prédécesseurs. Ils n'ont pas une connaissance plus approfondie de leurs sujets, mais ils en donnent une interprétation différente. Ils ont cherché les mêmes sources que les biographes du

⁵⁶ Annick Bouillaguet, *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*, Paris, Editions Nathan, 1996, p. 13.

⁵⁷ François Dosse, *Le pari biographique : Ecrire une vie*, Paris, Editions la découverte, 2011.

⁵⁸ Dominique Viart, *L'imagination biographique dans la littérature française des années 1980-90*, Lille, University Charles de Gaulle-Lille 3, p. 2-3, in : https://remue.net/cont/Viart_ImagBio.pdf.

⁵⁹ Marjorie Hilkert, *Le développement de biographie romancée en France*, Canada, Mc Gill University, 28 Avril 1938.

passé mais ils s'en sont servis d'une autre manière. C'est la « délinéarisation du genre, la déconstruction de son objet. Il y a une recollection, un remembrement du sens ». ⁶⁰ Cette possibilité s'appuie sur la thèse de Paul Ricoeur (1983) concernant la mise en intrigue : sa capacité à opérer une synthèse d'une vie marquée par une hétérogénéité et une complexité. C'est alors le rythme du récit qui conduit et régit le sujet de la narration. L'histoire racontée dit le < qui > de l'action et son identité, elle n'est que narrative. Ainsi, dans la biographie traditionnelle, on avait trop de sympathie pour son héros, l'auteur en faisait une idole. Alors que le portraitiste moderne n'est pas toujours loyal envers son sujet et il ne fait pas de lui un mythe. Le biographe moderne réédifie une vie passée, expose tout en racontant, mais parfois refuse la narration, il « compose ». C'est dans ce sens que François Dosse soutient dans son livre que :

... la biographie est restée longtemps attachée à transcrire le parcours des hommes illustres, délaissant l'homme ordinaire, tributaire des décisions des puissants. La critique vis-à-vis de ce privilège accordé aux strates les plus élevées de la société a suscité une historiographie qui a réorienté son regard vers les masses les logiques collectives. ⁶¹

Cette réorientation vers le collectif redéfinit les principes du genre biographique et de là, la ligne de démarquage entre fiction et réalité historique devient ainsi indiscernable ; les deux s'entremêlent dans l'ambiguïté de l'histoire. Un procédé qui rompt l'attache du document avec son contexte particulier.

C'est dans cette optique que s'inscrivent Ahmadou Kourouma et Javier Cercas dans leurs textes respectifs *Allah n'est pas obligé* et *Les Soldats de Salamine*. Ils se contentent d'extraire de l'histoire les aspects romanesques du passé. Kourouma prend le cours de son histoire à la rencontre de Birahima avec son cousin Mamadou a traves qui, l'histoire nous est parvenue. Quant à Cercas, il surprend sa narration à un moment crucial, décisif de la vie de son personnage, en l'occurrence Sanchez Mazas, l'un des co-fondateurs de la phalange un mouvement idéologique et politique à l'époque de la guerre civile espagnole des années 1936-1939 qui oppose les républicains et les nationalistes partisans de Franco ; ce moment se trouve être son exécution manquée au sanctuaire du Collell.

Ces deux textes trouvent leurs fondements dans l'histoire et dans la vie de leurs personnages, et ce, dans un moment bien choisi par l'auteur. Alain Buisine, dans *Les Laideurs de Sartre*, trouve qu'il : « il est grand temps de revivifier Sartre, de ressusciter son vécu sans lequel sa pensée ne serait pas aussi vitale ». ⁶² Cette volonté de restitution d'un vécu se heurte à une déconstruction car l'identité est paradoxale, discontinue et difficilement saisissable. La vie du héros devient alors le contenant des modélisations antérieures du corps de l'imaginaire. C'est le fait d'évoquer l'histoire vraie ou supposée d'un personnage aisément identifiable, sous forme de biographie romancée. L'ambition est ici de feindre les manques, de réinventer l'histoire, de croiser les approches pour faire du plein et de la cohérence biographique. S'agissant de Kourouma, toute cette histoire sur la mère de Birahima, son héros, avec sa maladie odieuse due aux malédictions de l'exciseuse et de son fils et tous les détails qui ont suivis, notamment jusqu'à sa mort concourent à donner forme à l'histoire de Birahima pour montrer l'origine de sa damnation :

Matin cinquième jour, je suis parti de la case avec décision de ne plus manger avec maman. Tellement je la trouvais dégoûtante [...] Je suis devenu un enfant de la rue. Un vrai enfant de la rue qui dort avec les chèvres et qui chaparde un peu partout dans les concessions et les champs pour manger (ANPO : 25).

⁶⁰ Dosse François, *Le pari biographique : Ecrire une vie*, Paris, Editions la découverte, 2011, p. 11.

⁶¹ Ibid., p. 327.

⁶² Alain Buisine, « *Objet* » : *Laideurs de Sartre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1986, p. 13.

Par ailleurs, *Allah n'est pas obligé* se présente comme un roman dès le début. Mais le matériau biographique avec lequel travaille Kourouma est clairement avéré et mis en évidence. Cet aspect marque un tournant décisif dans la vie du héros qui, à partir de là, a du mal à refaire sa vie avec sa mère qu'il considère comme sorcière, une mangeuse d'âmes jusqu'au jour où celle-ci succombe à son ulcère, ce qui engendre son errance et son engagement aux guerres de Libéria et de Sierra-Léone comme un enfant-soldat, comme en rend compte le récit de Kourouma.

Tandis que Cercas part d'un postulat de journaliste, ce qui lui donne l'occasion d'interviewer Rafael Sanchez Ferlosio. Cette interview dura une demi-journée parce que ce dernier ne répondait jamais aux questions posées mais les esquiver et, par cet épuisant chassé-croisé, jaillit le nom de Raphael Sanchez Mazas, son père. De fait, ce dernier, Ferlosio se met à raconter son histoire à ces termes « on l'a exécuté tout près d'ici, dans le sanctuaire du Collell. Il me regarda. – Y êtes-vous déjà allé ? Moi non plus, mais je sais que c'est à côté de Banyoles. C'était à la fin de la guerre » (LSS : 16). Pure coïncidence ou pure création, Cercas rebondit sur ces déclarations de Ferlosio pour mener une enquête sur cette histoire qui l'a longtemps tenu en haleine pour murir son projet de recherche sur le personnage de Sanchez, une figure historique de la guerre espagnole. Mieux encore, il rédige un article commémoratif sur la mort éminemment triste du poète Antonio Machado qu'il met en symétrie avec l'exécution manquée de Sanchez qui a eu lieu à peu près en même temps que la mort de Machado :

J'imaginai donc que la symétrie et le contraste entre ces deux événements terribles [...] n'étaient peut-être pas un hasard et que, si je parvenais à les raconter dans un même article sans en rien perdre, leur étrange parallélisme pourrait peut-être leur conférer un sens inédit (LSS : 20).

Le succès de cet article occasionne sa rencontre avec Aguirre, un historien qui étudiait depuis des années tout ce qui s'était passé pendant la guerre civile dans la région de Banyoles. Ce dernier lui donne encore plus de détails de ce qu'il ignorait encore. Coïncidence encore ou effet romanesque ? Cela semble encore plus aiguïser sa curiosité : « je parvins à cette conclusion : plus j'en savais sur lui, moins je le comprenais, moins je le comprenais, plus il m'intriguait, plus je voulais en savoir sur lui » (LSS : 52). C'est de cette soif de connaissance sur la figure historique et de cette curiosité journalistique que prend forme le récit de Cercas. En effet, toute cette histoire, à la lumière du biographe avec son sujet biographé comme point de départ, n'est que suspicion et montage. D'autre part, il était du style du biographe d'arranger les dates et les faits dans l'ordre chronologique du fait qu'il était au fond des livres historiques parce que « la décision d'écrire une biographie implique qu'on se croit capable de parvenir jusqu'à l'individualité, jusqu'à la personnalité du personnage qui est le sujet de la biographie ».⁶³ Ce qui implique, par exemple une prise en compte d'autres éléments essentiels. Ainsi, l'enfance et le temps de la jeunesse des individus peuvent jouer un rôle considérable dans la vie adulte. De ce fait, Kourouma essaie de se conformer à cette logique en faisant paraître dans les premières pages du livre le portrait de Birahima, l'enfant soldat à ses débuts, ses influences, ce qui fait de lui ce qu'il est devenu avec son jeune âge et son insolence. Ces propos en sont une excellente illustration :

Mais moi depuis longtemps je m'en fous des coutumes au village, entendu que, j'ai été au Libéria, que j'ai tué beaucoup de gens avec Kalachnikov (ou Kalach) et me suis bien camé avec Kanif et les autres drogues dures (ANPO : 9).

Contrairement à Kourouma, Cercas ne connaît de son personnage que ce qu'on lui en dit. Tout cela étant en rapport avec son implication dans la guerre comme écrivain et idéologue et, force est de constater que très souvent ce discours rapporté trahit, en quelque sorte, celui de Sánchez

⁶³ François Dosse, *Le pari biographique, écrire une vie*, op.cit., p. 303.

ou celui de son entourage. Ce qui fait même que la scène du regard entre Sánchez et le milicien qui l'a épargné de la mort reste une énigme insoluble pour le lecteur qui n'arrive pas à comprendre l'attitude du milicien. Ce dernier à qui le narrateur veut nous faire croire que c'est Miralles, le milicien que le narrateur rencontre à Stockton qui, lui-même refuse de nous épargner de ces doutes si on se réfère à cet extrait « C'était vous, n'est-ce pas ? - Non [...] Puis il dit brusquement quelque chose que je n'entendis pas ce fut peut être un nom, mais je n'en suis pas sûr » (LSS : 231).

Il en ressort, toutefois, que tous les deux auteurs ont tendance à bafouer l'ordre chronologique des faits qu'ils relatent. Kourouma raconte toujours l'histoire à partir de la fin, sinon, il coupe le récit du champ de bataille pour nous amener au village, surtout, lorsque s'agissant de faire l'oraison funèbre d'un enfant soldat, il fait recours à son fameux « commençons par le commencement » (ANPO : 52 ; 83 ; 138).

En outre, avec Cercas compte tenu des nouvelles rencontres qu'il fait, l'histoire est toujours maintenue à son point de départ. Chaque intervenant suscite d'autres pistes de recherches ou remet en cause ce que l'auteur considérait comme valable.

La biographie telle qu'elle se construisait auparavant, n'incluait pas nécessairement ce point de vue critique. Les livres chantaient les louanges de chaque sujet. Un roi devait être royal même s'il lui manquait les traits d'un souverain. Mais la nouvelle génération se détache de cette conception et dévoile ce qui se cache derrière cet être normal et assez ordinaire. C'est d'ailleurs ce que Cercas veut montrer en mettant l'accent sur l'attitude de Sánchez Mazas qui, sans faire face à la mort dans cette période de tension extrême dont lui et ses compagnons furent les véritables causes, il a préféré s'enfuir et se cacher dans la forêt. Cette attitude et cet état de fait et jugé d'une façon négative par l'auteur. En effet, ce dernier, considère cet acte comme étant indigne et comme étant un acte lâche et illustrant la peur de son héros.

Pour sa part, Kourouma procède par dévoilement progressif par rapport au statut qu'il confère à ses personnages. D'abord, en considérant comme héros et héroïnes les enfants soldats qui, par rapport à leur aptitude à bien manier le « kalach » et leur capacité à consommer en profusion le « hach ». Ensuite, ils sont nommés au grade de capitaine ou de sergent par le colonel Papa le Bon qui est le représentant de Taylor à Zorzor qui est lui aussi un drôle de numéro. En choisissant le soldat-enfant comme héros, Kourouma, tout comme Cercas sur un autre registre, est en déphasage avec le style du biographe traditionnel. En effet pour la biographie dite traditionnelle, comme nous le notions un peu plus haut, le héros doit mener une existence normale avec des qualités enviables « le meilleur des pères » ou un « grand écrivain », une grande figure historique à l'image du Pape II ou de Napoléon

Dans le nouveau type de biographie, on ne peut retrouver les éléments définitoires des modèles précédents. Ainsi, dans la nouvelle biographie, le biographe utilise un style à la limite, même, du satirique pour lister les qualités de son sujet, ou encore il fait semblant de vouloir donner une bonne impression sur sa connivence avec ce dernier, ce qui n'est pas presque jamais le cas. C'est plutôt le lieu pour l'écrivain d'analyser les problèmes épistémologiques liés à ce genre : l'ambivalence de l'engagement qui lie un biographe à son objet d'étude. C'est aussi une libération de soi. Le biographique est alors lié à l'autobiographique. Car en écrivant une vie l'auteur inconsciemment y répare son histoire individuelle. Autrement dit, dans une biographie, l'auteur retouche sa propre histoire, il ne manque jamais de laisser affleurer sa sensibilité propre, ni même parfois de prendre part au récit. Il y a donc un brouillage entre la biographie référentielle faite sur la vie d'un personnage qui diffère de l'auteur avec celle faite sur l'histoire de l'auteur lui-même, car, rien dans ces deux textes ne décèle les sutures sur les deux versants génériques que sont la biographie et l'autobiographie.

II.1.2. La désarticulation de L'autobiographie

Une autobiographie est le récit écrit qu'une personne réelle fait rétrospectivement de sa propre vie. Les récits autobiographiques font référence à des lieux, des personnes et des événements réels. Ils se distinguent des autres productions de la littérature du < moi > que sont précisément les mémoires, les journaux intimes, les biographies, les autoportraits et les essais. À cela s'ajoute le fait que l'auteur, le narrateur et le personnage principal ne font qu'un. Dans le pacte autobiographique, Philippe Lejeune recadre le genre en le définissant comme « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ».⁶⁴

Cependant, avec les conséquences de la Seconde Guerre mondiale et les découvertes freudiennes sur la psychanalyse qui ont effacé progressivement les anciennes représentations de la psyché, on ne peut donc plus raconter sa vie à la manière de Rousseau ou de Chateaubriand. Une autobiographie fondée sur l'illusion d'une auto-connaissance est totalement discréditée. L'auteur semble se tourner vers une « dépersonnalisation », il renonce à une maîtrise de soi et procède par une reconstruction imaginaire d'une vie réelle par calculs, par modifications voulus par lui-même. Autrement dit, les écrivains postmodernes, qui engagent une rupture avec les conventions de l'esthétique classique, ont leur propre moi qu'ils cachent sous le pseudonyme de « roman autobiographique » qui, de fait, est un genre fictif. Ce qui place le récit dans une posture relative à un genre hybride, tout comme le serait le sujet de la narration.

La fiction dans l'autobiographique existait bien avant 1980, déjà dans la littérature espagnole, vers les années 1920 Djégo Villaroel mêlait dans ses écrits un < je > fantasmatique et un je vrai. Il anticipait sur une écriture qui mêle fiction et réalité. Ainsi, avec l'avènement du nouveau roman dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle et les guerres civiles des années 2000, le continent africain est entré dans l'ère de l'épouvante où l'on note également une mutation de l'écriture africaine sur soi à travers son attachement au réalisme. On se rendra compte que ces écrivains flirtent avec l'autobiographie mais qui, dans le fond refusent l'engagement de véracité que suppose le pacte autobiographique.

C'est dans ce registre que s'inscrit Kourouma, un auteur de la zone francophone, un milieu régi par les guerres fratricides et que s'inscrit également Cercas, un auteur espagnol évoluant dans une zone en proie à des guerres civiles.

L'autobiographie n'est donc plus la restitution d'un vécu mais la recomposition de souvenirs enfouis. Le problème de se dévoiler se heurte à celui de se voiler car l'intimiste ne cherche plus à être véridique mais juste à rendre compte, de façon organisée, le récit de sa vie. De ce fait, il n'est plus dans la logique de la sincérité.

Par ailleurs, l'intrigue du roman de Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, renvoie plus ou moins à l'histoire du narrateur. Ainsi, dans cette œuvre, le narrateur commence par une exposition de son portrait en six points retraçant chacun les étapes importantes qu'il a eu à traverser et qui ont fait de lui ce qu'il est devenu. Tout ceci peut apparaître comme un écho à cette citation tirée des *Confessions* : « j'ai promis de me peindre tel que je suis et pour me connaître dans mon âge avancée, il faut m'avoir bien connu dans ma jeunesse ».⁶⁵ Il évoque donc son passé et tente de refaire son itinéraire. En effet, Kourouma refuse même de conférer à son récit tout aspect générique : en taxant son récit de « bla-bla », en battant en brèche la notion même de l'identité personnelle qui fonde l'écriture du moi et, en léguant la narration à un enfant de douze ans, la question même de l'âge de son personnage narrateur Birahima reste une énigme. Mais, en

⁶⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

⁶⁵ Jean Jacques Rousseau, *Livre IV des Confessions Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1959, p. 175.

observant certains détails du récit, comme les similitudes entre l'itinéraire de Birahima et celui de Kourouma, par exemple le groupe ethnique, ils sont malinkés ; l'usage fait de la langue française, point qui fait, par ailleurs, l'originalité de Kourouma. On peut arriver à la conclusion selon laquelle chez le héros d'ANPO on retrouve une partie de la vie de l'auteur. En d'autres termes, en partant de ces constats une identification voire même une fusion entre la vie de Birahima, le personnage et celle de l'auteur (Kourouma) semblent constituer une même et unique vie.

De surcroît, en se focalisant sur le déroulement du texte ou du hors-texte, on se rendra compte que dans cette narration, il s'agit effectivement de la même de Kourouma. En effet, on y retrouve plusieurs indices, notamment des indications temporelles telles « on était en juin 1993 » (ANPO: 40), date à laquelle il a pris sa retraite après avoir fait plusieurs pays de l'Afrique de l'Ouest. A cette date, il avait d'ores et déjà été confronté aux réalités que vivent les peuples africains pendant les périodes de guerre, notamment celles du Libéria et de la Sierra Léone. Ceci étant une des motivations pour l'écrivain qui, tout en dénonçant l'aspect inhumain de la guerre tribale et le statut de l'enfant soldat en ce XXème siècle, fait le récit de sa vie sans le dire : « nous qui sommes des familles Kourouma, Cissoko, Diarra, Konaté, etc., nous sommes des Malinkés, des Dioulas, des Musulmans » (ANPO : 20). On se croirait dans une biographie faite par son auteur lui-même, en d'autres termes, dans une autobiographie.

Cependant, ce type de roman n'en est pas pour autant une autobiographie, car, force est de constater que ce type de roman n'a d'autobiographie que la forme, parce que le pacte est déconstruit avec l'identité auteur- narrateur-personnage principal, ce qui fait que le référent est invérifiable.

Contrairement à Kourouma, Cercas s'inscrit dans une logique onomastique auteur-narrateur, ce qui met le texte dans les traces de l'autobiographie que Lejeune décrit en ces termes : « c'est dans le nom propre que personne et discours s'articulent avant même de s'articuler dans la première personne »⁶⁶ et se met en scène sous son propre nom.

De fait, dans le contexte de trouble décrit dans *Les Soldats de Salamine*, Cercas, à travers la figure de Sánchez Mazas, fait une rétrospection sur son passé en mettant en rapport son histoire avec les événements relatés, ce qui se constate dès l'entame du texte : « Trois choses venaient tout juste de m'arriver : la première fut la mort de mon père, la deuxième le départ de ma femme, la troisième l'abandon de ma carrière d'écrivain » (LSS : 13). Cette situation est en corrélation avec le projet de celui de se dire.

D'autre part, Cercas confère à son narrateur des faits qui relèvent de sa propre personnalité. Ils partagent la même profession, celle d'écrivain, la même nationalité espagnole mais aussi un profil biographique identique puisque le premier ouvrage de Javier Cercas est un recueil de nouvelles *Téléphone* publié en 1987 et son premier roman intitulé *A petites foulées* est paru en 1989. Dans le texte de LSS, l'auteur se laisse voir à travers ces propos : « en 1989, j'avais publié mon premier roman. Tout comme le recueil de nouvelles paru deux ans auparavant » (LSS : 13).

Cependant, avec la quête systématique sur l'histoire de Sánchez, avec les coïncidences qui en découlent et les rencontres, que, le narrateur a eu à faire avec certains personnages finiront par donner au texte un caractère romanesque. La construction labyrinthique même du récit permet de cerner l'habileté de l'auteur à effacer les frontières entre ce qui relève de la réalité de sa vie et ce qui relève de l'imaginaire. Lorsque les traces de Mazas s'estompent, Cercas se trouve réduit à vouloir combler les blancs de l'histoire qu'il n'a pas pu raconter de façon transparente et honnête ou à semer le doute dans ses dires :

⁶⁶ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op.cit., p. 22.

...] je me dis que peut-être, comme certains l'avaient déjà soupçonné dès le début, Sanchez Mazas n'avait même jamais été au Collell et que toute l'histoire de l'exécution et des circonstances qui l'entourent pouvait n'être qu'une immense supercherie minutieusement ourdie par l'imagination de Sanchez Mazas [...] (LSS: 68).

De la même manière l'histoire de la guerre civile espagnole et l'implication de Sànchez en 1936 avec la phalange (comme politique), tous ces faits constituent des éléments probants de l'histoire, mais n'en sont pas moins qu'une ruse lui permettant d'étaler le processus de fictionnalisation de son moi qui serait un obstacle à la vérification.

D'ailleurs, dans le pacte référentiel où l'auteur est censé proposer la conformité des faits racontés avec la réalité, le lecteur a du mal à se retrouver. Kourouma comme Cercas sont confrontés à un problème pour ressaisir la totalité de l'évènement en rapport avec leur vécu. Même si le cadre chronologique subsiste, il n'est qu'une forme vide. À force de jouer avec le modèle, ils le dénaturent pour le transporter du statut du genre vers celui du style. Partant de ce constat, ils tombent dans une nécessité de compléter leurs récits en s'imaginant des histoires ou en s'inventant des aventures.

Kourouma, bien que s'inscrivant dans une démarche qui révèle son histoire intrinsèquement liée aux guerres fratricides et bien qu'il donne une image de certaines figures qui symbolisent le mal, ne manque pas l'occasion, par le biais du langage enfantin et dérisoire de Birahima, de transposer la narration dans une transgression, qu'il appelle des « salades » (ANPO : 7). Il récuse ainsi toute catégorie littéraire établie pour revendiquer un récit sans genre. Kourouma pose ainsi les bases d'un projet qui affiche son autonomie, revendique et assume son défrichement. Il fonde son style sur une langue brisée et une vivacité narrative. De la même manière que Cercas, qui semble nouer un pacte lorsqu'il déclare

...] je pris la décision qu'après presque dix ans sans écrire de livre le moment de faire une nouvelle tentative était venu, et je pris aussi la décision que le livre que j'allais écrire ne serait pas un roman mais uniquement un récit réel, un récit tramé sur la réalité [...] (LSS : 53).

Il s'agit donc de son histoire qu'il tente de reconstruire quarante ans après. Comme il le dit dans le texte : « c'était à l'été 1994, voilà plus de dix ans [...]. Je venais d'avoir quarante ans » (LSS : 13-14). Nous savons par ailleurs, qu'il est né en 1962 à Cáceres et, de fait, au moment de la parution du roman, l'auteur était âgé de quarante ans. Mais, même en tenant compte de ses propos et des informations biographiques dont nous disposons, il est impossible de considérer que nous avons affaire à une autobiographie. En effet, il ne s'agit pas d'une autobiographie d'autant plus qu'il s'agirait d'un récit sur la vie de Sànchez que l'auteur projette d'écrire, les propos qui suivent et le justifient : « [...] un récit tramé sur la réalité, composé d'évènements et de personnages réels, un récit qui serait centré sur l'exécution de Sànchez Mazas et sur les circonstances qui la précéderent et la suivirent » (LSS : 16).

En outre, les deux textes semblent aussi s'écarter du troisième pacte qui se trouve être le contrat de lecture, un des éléments fondamentaux qui caractérise l'écriture autobiographique. Dans ce sens, Jean-Philippe Miraux dit : « c'est à ce niveau global que se définit l'autobiographie : c'est un mode de lecture autant qu'un mode d'écriture. C'est un effet contractuel historiquement variable ».⁶⁷

L'univers de la réception est décousu dans ces deux textes bien qu'appartenant à des aires géographiques différentes. Dans *Allah n'est pas obligé*, Kourouma qui évolue dans une zone francophone insiste sur la vie et les mœurs de la communauté d'origine ; ce qui insère le texte dans une dimension collective qui exalte les propos de Amadou Hampathé Bâ qui soutient qu'«

⁶⁷ Jean-Philippe Miraux, *L'autobiographie : Écriture de soi et sincérité*, Paris, Editions Nathan, 1996 Nathan/VUEF, 2002, pour la présente impression, p. 45.

en Afrique traditionnelle, l'individu est inséparable de sa lignée ».⁶⁸ Ces propos sonnet comme une forme de disqualification de tout individualisme dans une narration dont le récit de vie se revendique. Kourouma confère à son texte une certaine culture ethnographique qui se donnerait à être lu par un public supposé alors que les modes de lecture sont disparates,

Cercas, lui, tend vers l'examen sur soi comme c'est le cas de Saint Augustin dans ses *Confessions*, mais sa démarche s'apparente plus à celle d'un historien. Ceci confère au texte tout l'aspect d'un roman historique où l'histoire est embrouillée et compliquée par des rebondissements ; le lecteur serait ainsi incapable de distinguer le vrai du faux. À cela, s'ajoute le fait que Cercas adopte une démarche journalistique avec une écriture qui se lirait comme des bribes d'information que ce dernier entreprend de remettre en ordre pour en faire un récit complet. Ainsi, l'auteur mène son lecteur dans son fantasme, ce qui contraint ce dernier à s'inscrire dans le registre de l'autobiographie. D'autre part, le narrateur ne donne pas l'impression d'avoir maîtrisé l'histoire qu'il raconte et qu'il essaie de mettre en corrélation avec sa propre histoire, il se contente des témoignages de secondes mains venant de ses diverses rencontres. Cette démarche brouille les pistes, ce qui fait qu'il restera toujours des résidus qui interdiront en quelque sorte la réalisation du pacte.

De plus, Kourouma rompt le contrat de lecture à l'image de Birahima qui, insouciant dans son langage enfantin et maladroit, refuse de se confier à des intellectuels mais préfère faire lui-même le récit de sa vie en s'offrant quatre dictionnaires dans le but de se faire comprendre : « Je possède quatre dictionnaires [...] Il faut expliquer parce que mon bla-bla est à lire par toute sorte de gens : des toubabs [toubabs signifie blanc], des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de tout gabarit [gabarit signifie genre] » (ANPO : 9).

Cependant, sa démarche n'est pas en corrélation avec ses propos cités plus haut, car, de ces dictionnaires, il en fait un mauvais usage, avec une écriture détachée, désinvolte et sarcastique. En effet, il semble se moquer des règles grammaticales de la langue française. Il glisse les mots dans des contextes lexicaux qui sont normalement inappropriés. De fait, dans ses emplois il détourne les termes de leur désignation habituelle, de surcroît, il a tendance à émailler son propos d'emprunt au malinké, nous en relevons quelques-uns : « gnona –gnona » « djoko-djoko » (ANPO : 62), « gnoussou-gnoussou » (ANPO : 55) etc. Il est également possible de relever des interjections répétées tout au long du récit à cause de leur richesse de sens (fafaro-gnamakodé-Walahé). Tous les éléments identifiés et appartenant à la langue malinké apparaissent comme autant de procédés afin de prolonger la communication avec son auditoire qu'il suppose être des locuteurs malinkés tout comme lui. Pour ainsi dire, il s'est contenté de l'usage d'une langue qu'il a voulue telle comme disait Makhily Gassama : « par un peuple vivant, se mouvant dans un contexte historique et un environnement déterminés, ayant ses manières d'être et vouloir être, cultivant ses rêves, en proie à ses illusions, se débattant de ses désillusions ».⁶⁹ Le lecteur d'une autobiographie n'est plus invité à lire le texte comme étant une vérité sur la vie de son auteur, mais comme une sorte d'illusion sur la vie de ce dernier.

Ainsi le projet autobiographique est bloqué et ne peut donc pas se réaliser, et cela eu-égard à trois aspects : la question du style, la question de véracité et la question des destinataires. En fait, ces interrogations soulignent le franchissement d'une frontière un peu sensible « qui sépare l'intériorité du moi de l'extériorité dangereuse du monde ».⁷⁰ C'est cet état de fait qui semble avoir donné lieu durant ces vingt dernières années, à la parution de nombreux textes génériquement difficiles à catégoriser, car ces textes semblent se contenter juste de restituer

⁶⁸ Ahmadou Ampathé Ba, *Amkoullel l'enfant peul*, Paris, Actes Sud, 1991, p. 17.

⁶⁹ Makhily Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Editions Karthala et Acct, 1995, p. 68.

⁷⁰ Jean Philippe Miraux, *L'autobiographie : écriture de soi et sincérité*, op.cit., p. 9.

une « vie », qui apparaît comme le reflet de l'imagination narrative de l'auteur. Ceci octroie au texte un statut quasi fictif dans sa globalité.

Nous avons pu montrer dans cette section que Kourouma, tout comme Cercas, s'attèlent, tous deux, dans leurs textes respectifs, à tourner en dérision le pacte dit de lecture. En effet, quand on se rapproche de leur objectif, force est de constater que leur quête n'était pas seulement rétrospective et introspective mais elle s'inscrivait également dans une ambition littéraire et esthétique.

II.1.3. L'auto-biofiction

Depuis la découverte et la formalisation théorique de la psychanalyse par Freud, la recherche de soi semble supplanter tout projet autobiographique. L'auteur postanalytique rompt, de fait, avec son enfermement narcissique. C'est de cette pratique que découle le qualificatif de « roman » et plus tard, ce néologisme générique de « biofiction ». Ce terme désigne la fictionnalisation de soi en littérature. Ce néologisme est à l'image de l'autofiction telle qu'elle est définie sur la quatrième de couverture de *Fils* paru en 1977 :

Autobiographie. Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.⁷¹

L'autobiofiction consiste à faire de soi un sujet au sein de l'objet à étudier. Elle fonctionne comme une antithèse du roman personnel avec comme support l'autobiographie. Vincent Colonna à ce propos souligne : « l'écrivain utilise son existence, un épisode de sa vie, pour relater une histoire, mais en modifiant une foule d'éléments, pour des raisons personnelles ou esthétiques ».⁷² L'auteur s'y voit tel qu'il s'imaginait être et non tel qu'il est. C'est donc plus un travestissement qu'une transposition, l'auteur s'y prend avec plus de liberté et d'imagination. Il y a donc une sorte d'union entre le registre autobiographique et le registre fictif. Cette relation s'avère opportune dans la mesure où la littérature se montre capable d'introduire de nouveaux concepts. D'abord, en 1970, le terme de métافiction⁷³ créé par le poéticien William H. Gass dans un essai intitulé *La philosophie et la forme de fiction* pour caractériser les romans contemporains submergés de commentaires sur le processus de leur écriture. Ce qui lui a valu un grand succès, car cette étiquette ravit la quasi-totalité des textes postmodernes. Partant de ce constat, on voit donc apparaître, quelques années après d'autres termes, tels que « transfiction », « parafiction » etc. C'est dans cette mouvance que le terme « autobiofiction » a été créé. Les autobiographes comparent constamment leur vie à un roman ; c'est la manière de l'auteur de rendre compte de l'histoire de sa vie qui transforme les faits réels en fiction.

En Espagne, comme en France du reste, de nombreux récits répondent aux critères de ce sous-genre. Cercas, à travers l'enquête qu'il mène sur l'histoire de Sánchez se lance dans une aventure d'écriture de soi lorsqu'il affirme :

⁷¹ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard, 1977, sous la quatrième de couverture.

⁷² Vincent Colonna, *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse inédite sous la direction de Gérard Genette, Paris, EHESS, 1989, p. 9.

⁷³ La métافiction désigne une forme d'écriture autoréférentielle qui dévoile ses propres mécanismes par des références explicites. Elle décrit aussi la littérature de fiction qui, de manière consciente et systématique, s'interroge sur son statut en tant qu'objet, en soulevant des questions sur la relation entre fiction et réalité, et souvent entre ironie et introspection. In : www.fr.m.wikipedia.org.

[...] le temps devait atténuer mon infidélité : je me mis très vite à rédiger des billets, à écrire des articles, à faire des interviews. Ce fut ainsi qu'en juin 1994 j'interviewai Rafael Sánchez Ferlosio, qui donnait alors un cycle de conférences à l'université (LSS : 14).

À travers l'histoire de cette figure emblématique, Cercas fait glisser des pans de sa vie. Les premières manifestations de l'autobiofiction espagnole apparaissent dans certains romans de Miguel Unamuno et Azouzi au XX^{ème} siècle. Ensuite, elles se multiplient de manière croissante dans les trois dernières décennies avec de nombreux écrivains : Vila-Matas, Javier Marias y inclut ce texte de Cercas. Dans leur conception, ils perçoivent l'autobiofiction comme une feinte, un camouflage. La feinte est pour eux comme un besoin social face à une société hostile où l'individu se protège en assumant des rôles sociaux d'une façon théâtrale. Pour ces auteurs l'autobiofiction est « une manière de devenir quelqu'un d'autre face à autrui sans cesser d'être soi-même à son for intérieur ».⁷⁴

Par ailleurs, en Afrique, l'influence religieuse et culturelle empêchent l'émergence d'un moi libre, ce qui fait que l'auteur fait adopter à son texte un registre fictif avec un « je » qui cache mal un « nous ». Chez Kourouma, le recours à la fiction permet d'endosser une posture analytique dans une société violentée par des conflits. Cela lui permet également de favoriser un déni d'un individualisme, de s'octroyer le statut d'un porteur de voix et de chasser du récit toute trace d'auto-complaisance. La fiction constitue, ainsi, un moyen de critiquer sous cape et d'apaiser la teneur tragique de la guerre avec le traitement humoristique qu'il en fait. Déjà, dès l'entame du texte, il avertit son lecteur de ne pas prendre au sérieux les faits qui sont liés à sa vie mais, plutôt comme un produit de l'imaginaire : « je décide le titre définitif et complet de mon blablabla est Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas. Voilà. Je commence à conter mes salades » (ANPO : 7).

Dans *les Soldats de Salamine*, Cercas confère son véritable prénom à son personnage-narrateur pour démontrer que l'autobiofiction n'était pas l'opposé de l'autobiographie mais du roman autobiographique dans lequel l'auteur est différent du narrateur et l'histoire qui s'y raconte est fictive. L'autobiofiction mêle constamment un va et vient constant entre la vie et l'écriture qui

[...] font deux et que par conséquent on peut être à la fois un bon écrivain et une personne exécration (ou une personne qui soutient et fomente des causes exécration), de la conviction donc qu'il y a une injustice littéraire envers certains écrivains phalangistes qui, pour reprendre la formule forgée par Andres Trapellio, avaient gagné la guerre mais perdu leur place dans l'histoire de la littérature (LSS : 19).

Aussi les personnages dont il est question dans l'autobiofiction ont-ils bien existé, ils ne peuvent être réduits à des êtres de papier et en ce sens, Serge Doubrovsky note que « les personnages imaginaires, les ectoplasmes fictifs ne m'intéressent pas le moins du monde ».⁷⁵ L'autobiofiction semble être alors un témoignage personnel sur la vie de l'auteur, ce que veut montrer clairement Cercas dans la note de l'auteur lorsqu'il fait constater que « la plupart des personnes envers lesquelles je suis redevable apparaissent dans le texte qui suit sous leurs propres nom et prénom [...] » (LSS : Note de l'auteur). Par contre, Kourouma, lui, par refus ou plutôt par contrainte sociale ou identitaire, fait appel au personnage de Birahima avec son écriture qui se veut enfantine pour dénoncer et critiquer. Il y a une sorte de dénigrement de soi au sens de façonner, de mettre en forme et d'inventer. Chez Kourouma, l'autobiofiction est alors à cheval entre le pacte romanesque et le pacte autobiographique. Mais, même si l'identité onomastique est absente chez Kourouma, d'autres procédés sont à l'œuvre et vont supplanter la fonction de nom propre. C'est

⁷⁴ Manuel Alberca, « Le pacte ambigu ou l'autofiction espagnole » in : *Autofiction(s)* dans la Colloque de Cerisy sous la direction de Claude Burgelin, Isabelle, Roger-Yves Roche, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2008, p. 147.

⁷⁵ Serge Doubrovsky, « La vie l'instant », Paris, Balland, 1985, p. 14, cité par Patrick Savan, in : *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy, op.cit., p. 307.

probablement une homonymie indirecte entre Kourouma et Birahima. Ce dernier fait absorption des qualités qui sont inhérentes à la personne de Kourouma : même nom de famille « Kourouma », même ethnie « malinké », il est donc en quelque sorte son double fictif.

Les écrivains jugent l'autobiographie comme un genre sensible et difficile à cerner. En ce sens, ils ont recours à la fiction pour détourner le sens, pour trouver un équivalent ou pour paraphraser leur vie. L'autobiofiction vient, ainsi, se mesurer à ses concurrents (roman autobiographique, l'autobiographie, etc.), elle s'octroie tous les droits de l'autobiographie mais la surpasse dans le fond et la forme. Contrairement à l'autobiographie qui est une restitution du passé, des souvenirs lointains, l'autobiofiction jaillit par l'élaboration de l'écriture, pas avec des idées préconçues que l'auteur puise dans son for intérieur mais s'articulent par le mouvement du texte. Comme dit Doubrovsky « Ce sont les mots qui engendrent les souvenirs et non l'inverse, le langage lui dicte sa vie ».⁷⁶

Kourouma, par exemple, ne se soucie guère de la conformité typographique du code lexical ou de la logique, il invente sa propre langue et laisse le texte suivre le mouvement de celle-ci. Il fait montre d'un parler enfantin pour raconter son histoire. Son texte est régi par un pacte romanesque du fait de l'absence d'identité. Mais cette absence l'exclut aussi de l'autobiographique qui se caractérise par l'identité onomastique. Cependant, la difficulté de le classer confère au texte un statut d'exception fondé sur l'ambiguïté qui le range plutôt du côté de l'autobiofiction qui se trouve entre le roman et l'autobiographie. L'auteur est conscient de la véracité de l'histoire dont il est question dans le texte car il s'agit des guerres qui ont bien eu lieu au Libéria et en Sierra Léone. Mais, il préfère faire appel à l'autobiofiction qui lui permet de se raconter, de dire son "moi" à sa guise car, ni l'autoportrait, ni les mémoires, ni le témoignage n'échapperont à la fictionnalisation aussi bien dans la thématique que dans la production du texte. Ainsi, il raconte l'histoire de la sorte :

[...] c'est pourquoi on dit, les historiens disent que la guerre tribale arriva au Libéria ce soir de Noël 1989. La guerre commença ce 24 décembre 1989, exactement dix ans avant, jour pour jour, le coup d'Etat militaire du pays voisin, la Côte d'Ivoire (ANPO : 102-103).

L'histoire supporte aussi bien la fiction que le moi de l'auteur, un moi invérifiable. Cependant, pour Cercas, la fictionnalisation se perçoit nettement à travers la déconstruction linéaire et chronologique de l'histoire. Il va démultiplier le récit en faisant valoir ses réflexions sur l'esthétique du roman et son fonctionnement. Il procède par renouvellement du genre voire même à un remplacement.

Ce fut là que je vis tout d'un coup mon livre, le livre que je poursuivais depuis des années, je le vis tout entier, terminé, du début à la fin, de la première à la dernière ligne, [...]. Je vis mon livre entier et vrai, mon récit réel complet, et je sus qu'il ne me restait qu'à l'écrire, le mettre au propre puisqu'il était dans ma tête depuis son début (LSS : 235-236).

On note une sorte d'autothéorisation qui découle sur un autoengendrement avec la psychanalyse. Ainsi « à la révolution freudienne correspond donc une révolution doubrovskienne ».⁷⁷

Dans l'*Autobiographie en France*,⁷⁸ Lejeune dit que l'autobiographie doit procéder par une synthèse pour donner sens à l'existence, Doubrovsky s'oppose à ce point de vue, pour soutenir que l'autobiographie doit renoncer aux facilités de cette synthèse gratifiante sans illusion, et s'engager dans une analyse « autodissociative » par des moyens littéraires. De ce fait, cela

⁷⁶ Serge Doubrovsky, *Fils*, op.cit., p. 28.

⁷⁷ Philippe Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage*, op.cit., p. 54.

⁷⁸ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998.

apparaît comme une sorte d'innovation en autobiographie dont fait référence ce fameux titre de Lejeune « Peut-on innover en autobiographie ? ».⁷⁹ Pour dire que l'autobiofiction n'est donc plus admise, comme étant uniquement une quête rétrospective, en effet, elle est aussi un lieu d'exercice littéraire. Ce qui permet à Cercas de pouvoir dire : « ainsi donc, ce que je consigne ci-après n'est pas ce qui s'est réellement déroulé mais ce qui aurait pu se dérouler selon toute vraisemblance ; je n'offre pas des faits attestés mais de hypothèses raisonnables » (LSS : 97).

De surcroît, l'autobiofiction de par sa mise en scène constitue en quelque sorte une nouvelle autobiographie avec des faits attestés ou supposés réels. Kourouma évoque les exactions de la guerre et dénonce les actes barbares qu'on a fait subir aux enfants-soldats. Toutefois, la réalité des faits, la manière de les conter semble faire appel à l'irréel, et à la suspicion, et, donc, se déverse dans la fiction avec Birahima qui, évoque l'intimité de ses parents, se permet de tout dire et voit le mal partout même à l'endroit de sa mère, qu'il taxe de « mangeuse d'âmes » (ANPO : 25) et trouve toujours une maxime pour se justifier quand il n'est pas sûr de ce qu'il avance ou pour paralyser le pacte de lecture

Et Allah n'est pas obligé, n'a pas besoin d'être dans toutes ses choses, dans toutes ses créations, dans tous ses actes ici-bas. Moi non plus, je ne suis pas obligé de parler, de raconter ma chienne de vie, de fouiller dictionnaire sur dictionnaire. J'en ai marre ; je m'arrête ici pour aujourd'hui (ANPO : 95).

Par ailleurs, l'auteur est comme dépourvu d'une connaissance de soi. Il en est dépossédé, il se laisse mener par sa création et s'absente parfois pour baliser l'écriture du roman, ce qui crée une disparate générique. Il n'y a plus d'espace intermédiaire entre fiction et vérité référentielle pour revendiquer une forme canonique contemporaine postmoderne de l'autobiographie pour parler comme Lecarme.

On est dans un stade où la fiction est acceptée comme part entière dans un récit de vie, le genre admet la fiction. On peut avoir l'homonymat, c'est le cas avec Cercas, comme le contraire peut se produire comme chez Kourouma. Car, même avec l'homonymat certains auteurs ne se privent pas de fictionnaliser leurs aventures. D'ailleurs, pour la relation < auteur = personnage = narrateur > certains auteurs n'en font pas une condition *sine qua non* dans l'autobiographie contemporaine. Ce qui fait qu'il sera difficile de démêler l'autobiographie de l'autobiofiction ou du roman autobiographique. C'est aussi l'une des raisons qui met le texte de Kourouma dans la logique d'un texte « exofictif » qui subsume en effet, tous les types d'écriture du moi car l'exofiction permet de modifier et d'assumer la part de mensonge qui lui est consubstantielle. Elle procède ainsi d'une reconstruction imaginaire d'une vie réelle mais par travestissement voulu par l'auteur. Comme il plait à Birahima de faire ou de ne pas faire l'oraison funèbre d'un enfant-soldat. C'est du biographique vers la fiction et la plupart des romans sont mus dans une pulsion autobiographique. C'est dans ce sens que Robbe-Grillet affirme : « je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi-même⁸⁰ »

L'autobiographie reste un genre complexe, désignant un genre contraint, affichant ses limites, un genre qu'esquivent nombre de ceux qui la pratiquent. Cela encourage sa révision en autobiofiction qui, loin de favoriser un fantasme de retour d'un sujet auto-connaissant grâce aux lumières de la psychanalyse, permet plutôt une sorte de dénigrement de soi qui est dans un entrelacs permettant à l'auteur d'insérer des commentaires en fabulant pour camoufler sa vie quotidienne. Colonna à son niveau parle d' « autofabulation » ou « autofiction fantastique », ce qui est en quelque sorte un moyen de résoudre certaines difficultés propres à l'écriture de soi. En fait, ce type de roman permettrait aussi à tout biographe de raconter une "vie" telle qu'elle

⁷⁹ Philippe Lejeune, « Peut-on innover en autobiographie ? » in : *L'Autobiographie*, Actes des VI Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, M Neyraut (dir.), Paris, Les Belles Lettres, 1990.

⁸⁰ Dans : Entretiens 1983-1990 : paru originellement dans *La Quinzaine Littéraire* n° 432 du 16 janvier 1985.

soit avec l'aide de la fiction comme en témoigne Doubrovsky « les humbles qui n'ont pas droit à l'histoire, ont droit à un roman ». ⁸¹ Ainsi, même si la teneur référentielle est fortement marquée, l'indication générique « roman » justifie l'effet fictionnel. C'est pour l'écrivain une sorte de résolution de certaines contraintes liées à l'écriture de soi. L'autobiofiction est ainsi un récit vrai. La fiction se perçoit aussi bien dans la thématique que dans la production du texte.

II.2. La narration fragmentaire

Cette forme d'écriture entre dans la modernité de l'écriture contemporaine pour plusieurs raisons. La réalité se présente en morceaux. Le fragmentaire se lirait ainsi sur le plan formel par un certain découpage de l'histoire soit par chapitres ou par parties et sur le plan thématique avec l'avènement de la biofiction et l'exofiction qui s'autorisent un certain brouillage ou une fictionnalisation à partir d'éléments du réel. Voilà, alors, mise à nu l'implication du lecteur : participer au réaménagement, afin de revivifier l'histoire sans cesse interrompue par la fiction. En effet, chez Kourouma, cette forme d'éclatement du récit peut être assimilée aux chamboulements qui ont ébranlé l'histoire de l'Afrique postcoloniale marquée par les guerres et la violence. Chez Cercas, aussi, cette forme d'écriture s'adapte à quelques caractéristiques de l'histoire d'Espagne et d'éléments relevant de sa culture.

De fait, ces deux auteurs se servent de cette pratique pour essayer de suivre le rythme de leurs sociétés respectives, tout en maquillant les points sombres de la vie de leurs différents protagonistes, qui font l'objet de leur roman (auto)biographique fictif ou exofictionnel. En ce sens que « l'écriture fragmentaire est déjà à l'œuvre non pas encore comme parole critique, mais comme critique fictionnelle ». ⁸² De fait, selon Blanchot, il faut maintenant écrire autrement, une écriture dans laquelle « tout est possible », donc la lecture dite linéaire en est bouleversée, interrompue.

II.2.1. Le discours mémoriel

La mémoire est la faculté comparable à un champ mental dans lequel les souvenirs, proches ou lointains, sont enregistrés, conservés et restitués ⁸³. Comme en témoigne Chateaubriand: « *sans la mémoire, que serions-nous? Nous oublierions nos amitiés, nos amours, nos plaisirs, nos affaires* » ⁸⁴ Ainsi, par le biais de la mémoire, on se souvient ou on commémore. Mais, comment commémorer ? Que commémore-t-on ? Ces interrogations nous plongent de plain-pied dans le vif de nos deux textes qui utilisent la mémoire comme soubassement de leurs récits.

Allah n'est pas obligé et *Les Soldats de Salamine* sont deux romans dans lesquels s'exerce l'importance du discours mémoriel, comme le dit si bien Cercas :

[...] soixante ans plus tard, tant Joaquim Figueras que Daniel Angelats se remémoraient encore avec une absolue clarté le matin où ils ont vu Sanchez pour la première fois, le bruit de branches cassées qui les avait alarmés dans le silence de la forêt puis sa silhouette élancée et aveugle [...] (LSS : 128).

⁸¹ Serge Doubrovsky, « *Autobiographie/vérité/psychanalyse* », *Autobiographies, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « perspectives critiques », 1988, p. 90.

⁸² Eric Hoppenot, « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : 'le temps de l'absence de temps' », in : *L'écriture fragmentaire: théories et pratiques. Actes du 1^{er} Colloque*, Colloque du GRES, Barcelone, 2001.

⁸³ www.cnrtl.fr/definition/memoire.

⁸⁴ François René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, T. 1, Paris, 1848, p. 69.

Dans *Allah n'est pas obligé*, le témoignage est fait par la personne qui a enduré et subi les exactions en l'occurrence : l'enfant soldat, Birahima qui exhibe la mémoire pour retracer son itinéraire d'enfant-soldat. Dans *Les Soldats de Salamine*, les mémoires s'entremêlent pour donner une certaine uniformité à l'histoire de Sanchez Mazas. Comme le souligne Antoine Compagnon qui trouve que « le roman, à la faveur d'un immense retour en arrière, relate une action qui appartient au passé ».⁸⁵

Toutefois, le discours mémoriel occupe une place de choix dans les deux romans, dans leurs fonctionnements narratifs. Ces deux textes rendent compte d'un usage du discours de la mémoire d'une manière distincte mais dont l'objectif conduit le fil du récit passé. Ainsi, dans *Allah n'est pas obligé* la mémoire se déploie dans une narration de l'histoire de l'enfant-soldat Birahima, « je me suis bien calé, bien assis, et j'ai commencé [...] j'ai continué à conter mes salades pendant plusieurs jours » (ANPO : 222). Ce dernier, sur demande de son cousin Mamadou et par l'aide de la mémoire essaie de retracer son itinéraire identifiable à celui de beaucoup d'autres enfants de son âge.

Par contre, dans *Les Soldats de Salamine*, ce discours passe par la commémoration de la disparition du poète Machado, mort de l'autre côté de la frontière, en France. Le narrateur, un journaliste-chroniqueur, en fait un parallélisme avec la tentative ratée de l'exécution de Sanchez Mazas qui s'est déroulé du côté Espagnol, soixante ans après, à peu près à la même période, et le tout se joue dans un article de presse. La mémoire serait donc un outil qui permet de se (re)souvenir du passé et aussi elle serait un moyen de structurer les récits. Par conséquent, la représentation ou la convocation mémorielle se décline entre l'anamnèse et création poétique. Kourouma dans son texte rend lisible un sujet aussi grave et réellement insupportable, que sont les atrocités vécues par les enfants soldats dans les guerres civiles qui sévissent en Afrique. Ainsi, il conjugue les concepts de mémoire et d'histoire afin de (re)sortir l'histoire du Libéria et de la Sierra Léone durant la période postcoloniale. Le narrateur, un enfant, de surcroît orphelin, s'embarque dans un voyage à la recherche de sa tante Mahan. En cheminant avec son accompagnateur Yacouba, ils seront arrêtés par les coupeurs de route. De là, jaillit la genèse du récit d'un long et hasardeux voyage de l'enfant soldat. D'un camp à l'autre, Birahima retrace non seulement son itinéraire mais celui d'une histoire humaine inédite.

Le narrateur se donne alors pour objectif, à travers son propos, de dénoncer la situation des enfants noirs dans les guerres tribales, jusque-là, cette situation n'a trouvé aucun écho satisfaisant, car tout cela semble se passer dans une indifférence totale, sans que l'histoire n'en rende réellement compte. Sur ce point, il rejoint donc la pensée de l'auteur à l'entame du roman « Aux enfants de Djibouti : c'est à votre demande que ce livre a été écrit ». (ANPO : dédicace) C'est en quelque sorte à la mémoire de tous ces enfants sans enfance, partagés entre le trauma et l'innocence que Birahima dit : « je pleurais pour tout ce qu'ils [les enfants] n'ont pas vécu » (ANPO : 114).

A la différence de Birahima, Cercas n'est pas un témoin direct de l'événement relaté dans *Les Soldats de Salamine*, mais il se fie à la mémoire de plusieurs témoins dont Joachim, Daniel Angelats et Pierre Figueras, les « amis de la forêt » :

Il qu'il avaient donc décidé d'attendre, cachés dans une forêt alentour, l'arrivée imminente des franquistes, jusqu'au jour où ils avaient vu s'approcher un homme à demi aveugle tâtonnant dans les broussailles. Le pistolet au poing, ils l'arrêtèrent et l'obligèrent à révéler son identité : l'homme dit qu'il s'appelait Rafael Sanchez Mazas et qu'il était le plus ancien phalangiste d'Espagne (LSS : 55).

⁸⁵ Antoine Compagnon et al., *Proust, la mémoire et la littérature*, Séminaire 2006-2007 au Collège de France, Paris, 2009, p. 12.

et il se fie également au carnet que tenait Sanchez qui peut être analysé comme un instrument testimonial. Ces « amis » seraient donc d'un grand apport à la quête du narrateur journaliste. Il est également aidé dans sa tâche par les annuaires, les bibliothèques, les archives qui constituent des mémoires historiques. A partir de ces différents supports, le narrateur nous livre les traces de l'histoire de Sanchez Mazas, le phalangiste qu'il veut faire revivre pour qu'il ne tombe pas dans l'oubli. Mais, cette narration est, également, un hommage à l'égard du milicien dans cette période de tension intense qui préfère sauver un ennemi plutôt que de lui ôter la vie. Le narrateur s'approche de sa quête avec comme support de base les différents témoignages qui se fondent sur une dialectique confiance vs. soupçon comme le nuance Ricœur « d'abord faire confiance dans la parole d'autrui, ensuite douter si de fortes raisons y inclinent ».⁸⁶ Il se fie également, au journal intime que tenait Sanchez malgré les circonstances, selon Figueras : « le journal qu'a tenu Sanchez Mazas pendant qu'il se cachait dans la forêt » (LSS : 57) en tendant un petit carnet à Cercas lors de leur rencontre. Le carnet joue, dans ce cas précis, le rôle d'un support mémoriel, à ce stade de la narration où seul Sanchez serait en mesure de décrire ce qui s'est réellement passé pendant qu'il demeurait caché dans la forêt. Le récit de Cercas se donnerait à lire comme une mémoire collective dans la mesure où il évoque un passé qu'il n'a pas vécu mais dont il tente de recueillir les éléments essentiels en faisant appel à différentes sources.

A contrario, dans *Allah n'est pas obligé*, le narrateur se remémore de ses moments vécus dans la case maternelle « la chose que j'ai dans l'intérieur ou dans la tête quand je pense à la case de la mère c'est le feu, la brûlure de la braise un tison de feu » (ANPO : 111). Il s'agit d'un souvenir douloureux qui reste ancré dans sa mémoire et dont lui seul est censé avoir connaissance. De plus, à cela s'ajoute tout ce qu'il a vécu durant son périple depuis son départ du village (Togobala) jusqu'à sa rencontre avec le cousin Mamadou. Il s'agit d'une mémoire individuelle qui se (dé)livre ou qui se confesse à l'autre : « Birahima, dis-moi, dis-moi tout ce que tu as vu et fait ; dis-moi comment tout ça s'est passé » (ANPO : 222).

Néanmoins, dans les deux récits, la mémoire demeure au cœur de l'entreprise de l'écriture. Le témoignage des victimes et des témoins participe à la construction de cette mémoire. Cercas dans *Les Soldats de Salamine* passe par l'écriture journalistique qui met en scène des personnages-témoins qui sont aussi en quelque sorte des narrateurs du récit.

Toutefois, les personnages ne sont pas les seuls détenteurs de la mémoire. Il y a aussi les lieux qui sont des empreintes de l'histoire. Le lieu joue le rôle de signe mémoratif ou de signe commémoratif. Les déplacements de Birahima comme ceux de Sadonie dans *L'Etoile noire de Michelle Maïllet*,⁸⁷ déclenchent une remontée mémorielle sur les différents lieux qu'il a eu à frôler et les camps de concentration. D'ailleurs, la définition qu'il en donne sème la terreur, la stupéfaction chez le lecteur comme le décrit le narrateur Birahima : « on est arrivé dans le camp retranché. Comme tous ceux du Libéria de la guerre tribale, le camp était limité par des crânes humains hissés sur des pieux » (ANPO : 60). Ce lieu horrible caractérise la stigmatisation de la mémoire de l'enfant-soldat.

Dans *Les Soldats de Salamine*, également, le narrateur à sa posture de journaliste-chroniqueur, se démêlant pour autant comme rival à l'historien grâce à sa démarche scientifique. Il tente d'éclairer les faits qu'il relate en remontant aux sources. Par exemple, le lieu où Sanchez restait caché, comme le signale Figueras : « si vous voulez, je peux vous montrer le lieu dans la forêt où ils sont restés cachés, le mas de la Casa Nova ; ce n'est plus qu'une forme à moitié en ruine, mais, si vous racontez cette histoire, cela vous fera sûrement plaisir de la voir » (LSS : 57). L'espace

⁸⁶ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000, p. 207.

⁸⁷ Nadège Veldwachter, « L'Etoile noire de Michelle Maïllet : traces mémorielles de l'esclavage dans les camps de nazis », in : *Etudes littéraires*, Vol. 46, N° 1, hiver 2015.

concourt, dans ce cas, à donner forme à l'histoire, car les faits rapportés peuvent être soumis à vérification par les indications topographiques.

Ainsi, la mémoire est aussi autant spatiale que temporelle. La mémoire rime avec le mouvement du temps. Comme chez Proust dans *A la recherche du temps perdu* qui traite du mouvement de la mémoire comme étant la faculté de se souvenir et qu'il met en corrélation avec l'écriture en mouvement. Mais, Proust parle de la mémoire littéraire non pas comme un « réservoir de données qui s'accumuleraient au fil de notre vie »,⁸⁸ car pour lui la littérature se souvient elle-même de la littérature ; mais comme à la fois l'objet et le sujet de la mémoire. Par contre, dans *Allah n'est pas obligé* et *Les Soldats de Salamine*, la mémoire s'actualise le temps d'une « vie » entre le passé et le présent ou encore le passé dans le présent.

Dans *Allah n'est pas obligé*, le narrateur, de façon globale, dégage en six points ce qu'a été sa vie jusque-là. Il réalise cela, en ayant recours à un présent de narration : « me voilà présenté en six points pas un de plus en chair et en os avec en plume ma façon incorrecte et insolente de parler... Voilà ce que je suis ? » (ANPO : 10). De façon ramassée, le narrateur-personnage résume sa vie en moins de quatre pages mais, dans un flash-back, l'histoire est ramenée à ses débuts, à la manière la plus détaillée sur sa vie et les turpitudes de celle-ci. Et voilà comment le récit l'annonce : « maintenant, après m'être présenté, je vais vraiment, vraiment conter ma vie de merde de damné. [...] Avant de débarquer au Libéria [...] » (ANPO : 10-11). Ainsi, il commence à relater les étapes en employant l'imparfait de l'indicatif. L'emploi de ce temps verbal est un moyen pour rendre compte de l'aspect imperfectif, et cela, permet également, de construire l'arrière-plan où les circonstances des autres actions : « j'étais un enfant de la rue... j'étais à l'école... j'étais un bilakoro... j'allais aux champs, je chassais... Avant tout ça, j'étais un gosse dans la case avec maman » (ANPO : 11). Et c'est donc de ce dernier point, qu'il conte son histoire au village avec sa grand-mère, sa mère qui souffrait de l'ulcère et qui marchait sur les fesses de Balla le féticheur. Il évoque aussi l'histoire de l'exciseuse et de son fils qui avait jeté un mauvais sort à sa maman. Concernant cette dernière, il découvre l'histoire de sa sorcellerie qui chamboule le cours de sa vie et le mène à la rue. Pour rendre compte de son errance, l'emploi du passé composé est l'outil privilégié par le narrateur, « quand j'ai appris tout ça, quand j'ai su la sorcellerie de ma mère... je suis devenu un enfant de la rue. (ANPO : 225). Le narrateur allie, de fait, le direct et le différé.

En contrepartie, dans *Les Soldats de Salamine*, Cercas évoque la trame de son récit qui n'est autre que l'histoire de Sanchez, mais aussitôt, il la délaisse pour parler de sa vie puis rebondit encore sur l'histoire de son protagoniste. De là, il git dans un incessant va et vient entre l'imparfait et le passé simple qui permettent d'ancrer le récit dans le passé. C'est donc une narration au passé qui se fragmente et s'entremêle. Il se rappelle l'histoire de Sanchez « ce fut en juin 1994 » (LSS : 14), mais il n'entreprend d'en faire un récit qu'à la soixantième anniversaire de la fin de la guerre civile. Ainsi, l'idée de rédiger un article commémoratif sur la mort du poète Machado fait remonter le souvenir de l'exécution de Sanchez, qui s'est passé à peu près à la même date. La jonction des deux événements dans un article intitulé : « un secret essentiel » confère au récit de Cercas toute sa quintessence. Ainsi, si l'instance narrative se déclenche juste après les faits dans *Allah n'est pas obligé*, il en est autrement dans *Les Soldats de Salamine*, autrement dit, cela se raconte soixante ans après les événements.

Toutefois, la structuration du discours mémoriel entre dans le cadre de la reconstruction romanesque même si, dans les deux récits, les faits sont historiques et peuvent être soumis à vérification ; il n'en demeure pas moins que ces éléments sont des mémoires truffées de séquences relevant de l'imagination. Birahima qui, dans *Allah n'est pas obligé*, tente de nous filer sa biographie sur le mode de l'anamnèse n'est qu'un personnage fictif, calqué sur la vie d'un

⁸⁸ Antoine Compagnon, *Proust, la mémoire et la littérature*, op.cit., p. 34.

enfant-soldat en temps de guerre. Les propos, ci-après, du narrateur illustre fort ce fait : « dans toutes les guerres tribales et au Libéria, les enfants-soldats, les Small-soldiers ou children-soldiers ne sont pas payés » (ANPO : 49).

A l'instar de Kourouma, dans *Les Soldats de Salamine*, Cercas, bien qu'exhumant la vie d'un personnage historique, s'attache à parsemer le contenu de cette injonction mémorielle, d'indices fictionnelles. Il y a des moments furtifs qui ont échappé à la mémoire collective parce que nous ne saurions jamais qui fut ce milicien encore moins ce qui lui traversa l'esprit quand il regarda Sanchez dans les yeux. En outre, La mémoire, elle, est aussi lacunaire, puisque le récit de la quête sur Miralles opère une ellipse qui va de 1981, le moment où Bolaño a cessé de travailler au Camping, jusqu'au début des années 2000 date à laquelle le narrateur fait sa rencontre. Il y a, de fait, un vide temporel qui s'opère aussi à partir de la mort du phalangiste, en 1966, jusqu'à l'apparition du Républicain, en 1978. Tandis que les vides sur l'histoire de Sanchez peuvent être reconstitués « à travers des témoignages partiels – allusions brèves dans les mémoires et documents de l'époque, récits oraux de ceux qui partagèrent en parties ses aventures » (LSS : 97), celle de Miralles reste une énigme insolvable du fait que Miralles « est un personnage vivant au moment de l'enquête du narrateur et, qu'une rencontre est donc possible ». ⁸⁹ Le narrateur crée leur rencontre qui « instaure une fusion entre le temps de l'écriture du texte et le temps de l'histoire racontée ». ⁹⁰ Cette anamnèse s'articule aussi sur une conjonction de l'imaginaire et de la mémoire.

Dans *Allah n'est pas obligé*, Birahima, mis à part les noms réels des différents chefs d'Etats africains qu'il cite, orne son récit de noms d'enfants-soldats fictifs : « tête brûlée par son courage et les fétiches, venait de conquérir le village du Niangbo » (ANPO : 122). Cela dit, le souvenir ne relève plus de la mémoire mais plutôt de l'imaginaire. C'est donc un incessant va-et-vient entre le réel et le fictif comme l'autorise l'exofiction, où, même si le contenu de l'injonction mémorielle correspondrait à des faits réels, le fruit de l'imaginaire y voit son compte. Dès lors, « le souvenir cesse d'être recherche ou actualisation de « traces » pour devenir création poétique d'événements susceptibles d'orienter le sujet dans une démarche de remaniement de soi ou d'une construction de l'altérité ». ⁹¹ Nos deux récits s'accomplissent aussi en se conformant aux exigences de la mémoire fragmentaire partagée entre sélection, troncation et oubli.

II.2.2. Hybridité générique

L'idée dans cette partie serait de tenter de disséquer au sein des différents rythmes du récit, les traits relatifs à différents genres du fait qu'avec les nouveaux romanciers, le roman concentre, maintenant, un mélange d'éléments : (auto-)biographiques, de récits fictifs, thématique de la guerre, des slogans politiques, etc. Ainsi, la notion de genre a tendance à être constamment revisitée par l'écriture. Si on convoque l'histoire, l'on se rendra compte que la *Poétique d'Aristote* fut la référence par excellence entièrement consacrée aux propriétés génériques et contenait les préceptes qui vont nourrir les règles des genres tels que la comédie, la poésie et la tragédie et plus tard le roman.

⁸⁹ Isabelle Fauquet, *L'Exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain*, thèse de doctorat en Espagnol, présentée et soutenue publiquement le 3 juillet 2012, sous la direction de Geneviève Champeau, p. 216.

⁹⁰ Ibid., p. 216.

⁹¹ Fodé Sarr, *Histoire, fiction et mémoire dans l'œuvre de Boubacar Boris Diop*, thèse présentée et soutenue à la Faculté d'études Supérieures et postdoctorales en avril 2010, p. 224.

Cette pratique a dû être revisitée avec l'avènement du Nouveau Roman au XX^{ème} siècle. Dans cette période ou la modernité et/ou la subversion dicte ses lois, toutefois, à en croire Maingueneau :

*[...] les œuvres ne puissent se poser qu'en se confrontant aux genres existants, on le voit avec une particulière netteté avec le classicisme du XVII^e siècle qui avait fait de
< l'imitation des Anciens > un des critères essentiels de légitimité littéraire.⁹²*

Les romanciers postmodernes, eux aussi, ne font de l'imitation qu'un moyen de faire autrement ce qui a été fait. C'est en quelque sorte une imitation subversive trahie car ne respectant pas le canon spécifique de chaque genre ou plutôt un moyen d'innovation générique dont la prétention est d'être en déphasage avec les canons de tout genre.

Dans cette logique, aussi bien dans *Allah n'est pas obligé* que dans *Les Soldats de Salamine*, la fusion entre l'histoire, la fiction et le récit de vie dans le canon dit romanesque semble sombrer dans une hybridation excessive, car les genres s'y alternent. Dans *Allah n'est pas obligé*, cette ambiguïté générique est mise en évidence par l'auteur même qui refuse toute classification générique dès l'entame du texte « je décide le titre définitif et complet de mon blablabla » (ANPO : 7). Sur ceci, il rejoint Maurice Blanchot qui selon lui,

[...] seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre.⁹³

Le «blablabla» est dès lors assimilable au caractère hybride du récit. Comme Kourouma, Cercas, dans *Les Soldats de Salamine*, où, le récit se construit sur les frontières des genres (frontières du roman, du récit réel, du récit historique ou journalistique) affirme que son récit « sera comme un roman, [...], sauf qu'au lieu que tout soit faux tout sera vrai » (LSS : 71). Cette imbrication générique engendre l'effondrement des formes canoniques du genre, la juxtaposition des éléments bio et fictifs est autant d'éléments qui révèlent la fragmentation du récit. Ceci révèle le caractère éminemment postmoderne des deux récits : « l'œuvre moderne a mis en cause l'unité, elle a privilégié les organisations fragmentaires, et déstructurées, ou, suivant un autre cheminement, elle a battu en brèche la complexité, par exemple dans les œuvres monochromes ou sérielles ».⁹⁴ Ce n'est donc plus un roman qui respecte la structuration traditionnelle mais un roman au sens Bakhtinien du terme, c'est-à-dire, un genre narratif dialogique, polymorphe et polyvalent.

Toutefois, Cercas et Kourouma alternent les genres, ils font appel à la fiction lorsque les lecteurs s'attendent à avoir une représentation du réel et inversement. C'est en quelque sorte la combinaison des genres hétérogènes et incompatibles à l'intérieur de l'unité structurale du roman. Cette subversion peut être d'ordre esthétique, c'est dire qu'il permet de repenser les normes établies par les classiques ou de réactualiser certains genres peu productifs ou tombés en désuétude (l'épopée, le roman policier, etc.). Néanmoins, les deux récits sont présentés par le paratexte comme roman. En effet, Kourouma dès le premier chapitre présente son personnage et résume alors l'histoire qui va suivre. De fait, le déploiement du récit, tout comme l'intrigue de toute fiction narrative et plus particulièrement celle du roman, tel un fil conducteur concentre et stylise les différents événements et incidents du récit. Sauf qu'il y a un détail qui échappe à

⁹² Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 132.

⁹³ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 253.

⁹⁴ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie : Littérature et sens commun*, Paris, Editions du Seuil, 1998, p. 297.

l'intrigue et qui n'est autre que le domaine des affects (les sentiments, les passions) ; ce que Cercas, par contre, n'a pas manqué de signaler en évoquant « le départ de [sa] femme » (LSS : 13). Après cela, il s'est noué d'une autre relation amoureuse avec Conchi. Alors que l'univers que Birahima décrit dans *Allah n'est pas obligé* est si chaotique qu'il n'y a pas de place pour les sentiments. En effet, dans cet univers tuer, dépouiller et voler constituent les voies possibles pour survivre. Car, dans un

Libéria et une Sierra Leone déchirés par la guerre tribale Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes choses ici-bas pour protéger et nourrir tout le monde comme ne cesse de le rappeler Birahima. Excepté la relation entre tête brûlée et Sarah qui était en cachette la petite amie de Tête brûlée (ANPO : 87).

Or ce dernier l'abandonna pour continuer son chemin vers Ulimo là où « c'était vraiment chouette. On était peinard là-bas. On mangeait comme cinq et il restait toujours du reste » (ANPO : 77), c'est donc la survie en échange des idylles.

De son côté Cercas éprouve de la passion de sa relation avec Conchi « je mentirais si je n'avouais pas que je n'avais été aussi heureux depuis des années » (LSS : 51). Cependant sa proximité avec l'intrigue d'un roman au sens générique et thématique n'en fait pas un. En effet, l'histoire d'amour ne constitue pas les moments forts du récit ; ces derniers sont plutôt constitués entre autres par « l'exécution de Sanchez Mazas et [portel sur les circonstances qui la précèdent et la suivirent » (LSS : 53). Outre le roman, le récit réel ou l'histoire occupe une place prépondérante dans ces deux récits. Bien que dans un roman tout ce qui est narré est assimilable à la fiction, dans *Allah n'est pas obligé*, l'histoire racontée par Birahima entretient un rapport étroit avec la réalité. Dans ce sens Augustin Coly disait : « le roman africain a une forte dose sociale qui fait qu'aucun écrivain ne peut se soustraire à l'emprise du réel ».⁹⁵ La situation désastreuse que Birahima décrit est bien celle vécue dans la guerre du Libéria et de la Sierra Leone, les enfants-soldats et les chefs de guerre tel qu'il les décrit ne se comportent pas autrement que dans la réalité : Samuel Doe, Charles Taylor, Prince Johnson et Foday (du côté libérien) sont tous calqués et construits à partir de l'image du réel.

Dans la même veine, dans *Les Soldats de Salamine*, la fiction est superposable à la réalité : « c'est à la fois écriture de la réalité et reconfiguration narrative ».⁹⁶ L'origine du roman de Cercas, est vraisemblablement, un article intitulé « secret essentiel », un article dans lequel le narrateur met en parallèle deux destins d'homme pendant la guerre civile espagnole. L'article part de faits réels, de leurs traces historiques en plus des témoignages qui en sont proposés. Aussi, le narrateur ressemble à l'auteur, il est, tout à la fois romancier et journaliste comme lui et auteur d'un article intitulé « un secret essentiel » reproduit intégralement au début du livre et qui correspond exactement à l'article de Javier Cercas. Le narrateur s'engage dans l'écriture, non d'un roman mais d'un récit réel sur l'histoire de Sanchez Mazas et de l'Espagne en temps de guerre civile, qui a opposé les républicains et les nationalistes. Il s'agit en fait « [d']un récit entamé sur la réalité, composé d'évènements et de personnages réels » (LSS : 50-53). La guerre est par ailleurs la raison d'être de nos deux textes puisque c'est elle qui en constitue le socle, voire le fondement. C'est, par ailleurs, en ce sens qu'Aguirre avance que : « toutes les guerres sont pleines d'histoires romanesques » (LSS : 33). Autrement dit, elles constituent le décor idéal d'une intrigue du roman.

⁹⁵ Augustin Coly, *De l'hybridité générique dans « Les Gommés » (1953) d'Alain Robbe-Grillet et « Les tambours de la mémoire » (1987) de Boubacar Boris Diop*, TRANS- [En ligne], 20 | 2016, mis en ligne le 25 octobre 2016, consulté le 06 novembre 2018. URL : <http://www.journals.openedition.org/trans/1273>. ; DOI : 10.4000/trans.1273., p. 8.

⁹⁶ Charline Pluvinet, « Les 'récits réels' de Javier Cercas : la recherche d'une esthétique documentaire à la frontière des genres » in : *Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts*, sous la direction d'Alison James et de Christoph Reig, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Interférences), 2014, p. 118.

Chez Kourouma, on a encore en mémoire le choc provoqué par la boucherie des mains et bras coupés pour empêcher aux gens de voter. Le roman est donc absorbé par l'histoire car la surabondance des faits historiques ôte en quelque sorte l'intégrité générique du roman dans un contexte où « la crise qu'il a connu à la fin du XIX^e siècle, le roman est de plus en plus perçu comme un genre aux lois souples ».⁹⁷ Le sujet par lequel Kourouma choisi de broder son roman est un pan notoire de l'histoire mouvementée de l'Ouest-africain.

La guerre civile Espagnole a mis le pays dans un chaos sans commune mesure, durant les quatre années qu'elle a duré. Ainsi, les textes sont parsemés de notations renvoyant à des faits référenciés. L'antagonisme toujours d'actualité au Libéria entre les Natives et les Afro-américains, d'une part, et entre les Yacous/Gyos et les Guérés/Krahns (ANPO : 71) de l'autre ; les factions rivales qui se partageait les pays : ULIMO, NFPL et les organisations médiatrices : L'ONU, LA CEDEAO, L'ECOMOG, sont autant de choses véritables chez Kourouma. Cercas évoque le rôle qu'a joué les écrivains dans la guerre qu'il cite nommément : Manuel Delgado, Bareto, José Antonio de Rivera, Ramiro Ledesma Ramos avec la fondation en « février 1933 l'hebdomadaire El Fascio » (LSS : 92) et avec eux Sanchez célèbre le 23 octobre de la même année « au théâtre de la comédie de Madrid l'acte de fondation de la phalange espagnol » (LSS : 92).

Cependant, le discours métafictionnel⁹⁸ prend le dessus sur le réel. *Allah n'est pas obligé* manifeste ainsi de réelles tendances fictionnelles. Dès les premières pages, Kourouma dévoile les différentes étapes de sa création et expose ses moyens et procédés : « pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots, je possède quatre dictionnaires » (ANPO : 9). La métafiction, c'est aussi, un moyen de montrer les pouvoirs du narrateur, il s'agit de fait une marque de la fiction romanesque. Ainsi, Birahima fait un tri de ce qu'il livre à son destinataire et cela semble être dépendant de ses envies, en effet, il avance « comment j'ai pu avoir ces dictionnaires ? Ça, c'est une longue histoire que je n'ai pas envie de raconter maintenant. Maintenant je n'ai pas le temps » (ANPO : 10). Birahima se veut le modèle du narrateur de *Jacques le fataliste et son maître*⁹⁹ qui montre toute sa suprématie à l'endroit de son destinataire en avançant ces propos :

[...] vous voyez, lecteur, que je suis en bon chemin et, qu' il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître, et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait,¹⁰⁰

tout ceci pour montrer la flexibilité de la fiction.

Cercas, aussi, n'a pas manqué de faire usage du discours métafictionnel et du « métatextuel » pour reprendre la nomenclature de Laurent Lepaludier.¹⁰¹ La troisième partie dans *Les Soldats de Salamine* intitulé « Rendez-vous à Stockton » n'a pas cherché à masquer son invraisemblance et son caractère fictionnel. En effet, le narrateur termine tout de même par retrouver Miralles le supposé milicien inconnu dans une maison de retraite à Dijon et, celui-ci refuse d'être l'homme que l'écrivain cherchait et conteste d'avoir sauvé Sanchez Mazas. C'est dans cette circonstance que Charline Pluvinet affirme : « *Les Soldats de Salamine élabore, comme on le voit, une*

⁹⁷ Raymond Osemwegie Elaho, *Entretiens avec le Nouveau Roman*, Canada, Editions Naaman de Sherbrooke, 1985, p. 3.

⁹⁸ En littérature, la métafiction est une forme d'écriture référentielle qui dévoile ses propres mécanismes par des références explicites. C'est le terme littéraire décrivant la littérature de fiction qui, de manière consciente et systématique, s'interroge sur son statut en tant qu'objet, en soulevant des questions sur la réalité entre fiction et réalité, et souvent entre ironie et introspection. In : www.fr.m.wikipedia.org.

⁹⁹ Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Editions Gallimard, 1973.

¹⁰⁰ Ibid., p.36-37.

¹⁰¹ Laurent Lepaludier, *Métatextualité et métafiction : Théories et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

*construction fictionnelle de Miralles*¹⁰² ». Du coup, le récit de Cercas peut être aussi qualifié de roman policier, eu égard aux investigations que le narrateur a eu à mener sur l'histoire de Sanchez, cependant, dans ce cas-ci, il ne s'agit pas de la recherche d'un coupable mais plutôt de celle d'un héros.

En outre, ces deux récits restent ancrer dans le domaine des récits de vie ou du moins ils sont ce que l'on pourrait qualifier de roman autobiographique si on se l'on réfère à cette remarque de Sainte Beuve selon laquelle :

*La littérature [...] n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation ; je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même ; et je dirais volontiers : tel arbre, tel fruit. L'étude littéraire me mène tout naturellement à l'étude morale.*¹⁰³

De fait, l'ombre de nos deux narrateurs semble planer sur les récits tout au long de la narration. Par exemple, quand Birahima raconte son périple à son cousin Mamadou qui au retour se charge de nous le rapporter, à nous lecteur, il peut être considéré comme représentant le double fictif de l'auteur. De surcroît, dans sa manière de s'exprimer, on sent la malinkisation de la langue française, style typique de la prose de Kourouma. Contrairement au héros Dostoïevskien qui « n'était pas objet du discours de l'auteur mais porteur autonome et à part entière de son propre discours »,¹⁰⁴ Birahima, lui, se porte garant et se pose comme le prototype du héros kouroumien. Quant à Cercas, il semble hésiter entre l'autobiographie définie par Lejeune comme la correspondance dans l'œuvre entre l'auteur, le narrateur et le personnage central quand il prête au narrateur son nom propre et le roman autobiographique en fictionnalisant son vécu. Mais ce projet se heurte à sa stricte mise en œuvre et il se déverse dans la biographie avec son postulat de journaliste et l'objet de son étude est centré sur un personnage historique et le tout dans la configuration du récit. Ainsi, à la différence près ou par défaut de contexte historique différent d'un pays à l'autre. Il n'est pas déloyal d'affirmer que la façon dont Kourouma s'y prend pour hybrider son texte s'éloigne de la voie empruntée par Cercas. Là où Kourouma mêle l'écrit et l'oral, Cercas, pour sa part, convoque les modalités d'écriture d'un journaliste d'investigation et peuple son récit de discours directs avec ses différents protagonistes qui donnent chacun sa version de l'histoire. Ce qui confère au récit son caractère polyphonique et dialogique et, dans *Allah n'est pas obligé* l'entrelacement du français et du malinké apparaît comme une trace de cette forme d'hybridation.

L'éclatement du récit déborde dans ce cas le cadre générique du roman et se noie dans une structure intergénérique plus vaste. Sachant que « le roman est une forme en évolution, une forme qui est perpétuellement transformée, il a été perpétuellement en crise »,¹⁰⁵ l'on ne serait pas déçu si ces différents discours au sein du roman interrogent la notion de « sujet » et de son inscription dans le texte littéraire. D'autant plus quelques soient leurs formes, ils expriment le besoin de raconter « une vie ».

II.2.3. Un nouvel idéal (auto) biographique

La perte du monopole de l'occident sur les autres continents réactualise les rapports de soi à soi et de soi à autrui. Ce n'est plus la représentation d'un vécu mais plutôt une sorte de mise en

¹⁰² Charline Pluvinet, *Les « récits réels » de Javier Cercas : la recherche d'une esthétique documentaire à la frontière des genres*, op.cit., p. 122.

¹⁰³ Sainte Beuve, *Nouveaux Lundis*, T. III, Paris, Calmann Levy, 1891, p. 15.

¹⁰⁴ Mikhail Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 31

¹⁰⁵ Raymond Osemwegie Elaho, *Entretiens avec le Nouveau Roman*, op.cit., p. 31.

scène de soi sur autrui. En effet, en abordant cette étude, il ne nous semble pas possible de ne pas effectuer un détour sur deux théories fondamentales à savoir : le pacte autobiographique de Philippe Lejeune (1975) qui demeure une impasse en la matière ; la seconde théorie s'assimile à la conception de la « nouvelle autobiographie » selon Robbe-Grillet, telle qu'elle figure dans *Le Miroir qui revient* (1986) et/ou *les Derniers jours de Corinthe* (1994). A cela s'ajoute la conception de l'autofiction de Doubrovsky qui apparut pour la première fois sur la quatrième de couverture de *Fils* (1977) et *Le livre brisé* (1989).

Toutefois, la création d'un nouveau discours (auto)biographique n'est pas de l'apanage de Robbe-Grillet, mais plutôt celui de Doubrovsky ou encore de Roland Barthes dans son *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). En effet, ils ont tenté de révolutionner le genre traditionnel autobiographique. Cette nouvelle (auto)biographie est à mi-chemin entre une écriture libre d'une vie et le roman autobiographique traditionnel. La biographie a vu sa forme classique se métamorphoser en biographie imaginaire, fiction biographique, biographie fictive, et, en biofiction et exofiction qui sont « les divers vocables qui sont retenus pour désigner la biographie contemporaine ».¹⁰⁶ Elle met en œuvre, directement ou indirectement des effets génériques c'est-à-dire des procédés qui sont liés à la rhétorique narrative de la biographie. Gefen parle d'une « biographie sans le biographique »¹⁰⁷ ou le lieu de refuge du roman. C'est dans cette perspective que s'inscrivent *Allah n'est pas obligé* et *les Soldats de Salamine* qui se démarquent des considérations de Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky et de Vincent Colonna sur la représentation du « moi ».

Ces textes s'éloignent des théories véhiculées par ces auteurs. Même si Cercas dans sa démarche se rapproche de la théorie de Colonna sur la fictionnalisation de soi et qui consiste à « s'inventer des aventures que l'on attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires »¹⁰⁸ ou de celle de Doubrovsky qui se veut l'existence dans le texte d'une identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur. Il s'en éloigne progressivement. Kourouma, par contre, n'établit aucun lien logique avec ses théories. On ne le reconnaît dans son texte qu'à travers la malinkisation de son écriture qui laisse des traces à travers toute son œuvre et, par ailleurs, à travers toute sa création romanesque depuis son premier roman *Les soleils des indépendances* (1970).

Ainsi, la biographie, l'autobiographie, l'autofiction et le roman autobiographique s'imbriquent dans leurs récits respectifs et donnent lieu à une nouvelle représentation de soi qui en ces dernières années constituent le champ de recherche des intimistes et peut être rangée sous le genre de l'exofiction. Cette dernière tente de refuser le fonctionnement traditionnel de la représentation d'une « vie ». Mais l'on se retrouve en phase avec un « supposé récit de vie », au « récit supposé de vie » et au « récit de vie supposé ».¹⁰⁹ Il semble donc y avoir, dans ce cas, un brouillage entre les niveaux énonciatifs et référentiels. Le lecteur a donc désormais en face de lui une forme fragmentaire qu'il tentera de restituer en une trace discursive complète. Ceci s'accomplit dans l'espace francophone où l'autobiographie ne semble pas aller de soi, surtout en tenant compte de la tradition musulmane dans laquelle l'auteur baigne.

En outre, Kourouma se dissimule derrière la fiction pour se dévoiler en se cachant : « pendant ces deux mois, on nous a appris des choses beaucoup de choses avec obligation de ne jamais les divulguer » (ANPO : 34). Car, « le moi » francophone est à la fois individuel, social, religieux et

¹⁰⁶ Frances Fortier, « Pajak, Tenret, Joyce: Un jeu sur les marges du biographique », in : *Vies en récit Formes littéraire et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Editions Nota bene, 2007, p. 349.

¹⁰⁷ Alexandre Gefen, « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », in : *Le roman français au tournant du XX^{ème} siècle*, sous la dir. de Bruno Blanckeman et al., Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 308.

¹⁰⁸ Vincent Colonna, *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op.cit., p. 10.

¹⁰⁹ Mireille Calle-Gruber, « Quand le nouveau roman prend les risques du romanesque », in : *Autobiographie et biographie*, Paris, Nizet, 1989, p. 188.

politique, d'où le recourt à un récit hybride qui se conforme avec la culture dans laquelle s'enracine les propos. Chez Cercas, ce recourt à l'exofiction revient à se confondre avec les réalités qui sévissent en Espagne et de sa conformité avec sa culture. En ce sens Alberca en parle de la sorte :

Simuler être celui qu'on sait ne pas être, donner à penser le contraire de ce qu'on aimerait faire, cacher nos manques, font partie des équilibres sociaux nécessaire au salut, à l'autodéfense, au camouflage... Et l'individu se protège en assumant des rôles sociaux d'une façon théâtrale.¹¹⁰

Dans une exofiction, l'auteur n'affiche pas clairement l'appartenance de son récit au genre autobiographique. Certains critiques parlent de roman autobiographique, de roman personnel ou de nouvelle autobiographie dans lesquelles les frontières entre le réel et la fiction sont minces. En outre, l'irréel se place au même niveau que le réel, une façon controversée de se distinguer de l'autobiographie : « je refuse de les décrire parce que je suis un enfant de la rue et je fais ce que je veux, je m'en fous de tout le monde » (ANPO : 109). Par ailleurs, en Afrique où l'oralité domine, les autobiographes empruntent des pratiques qui rendent ambiguës le projet de se représenter et la scénographie de l'expérience vécue s'éloigne des normes canoniques de l'autobiographie classique à la manière de Saint Augustin et de Jean Jacques Rousseau. Celle-ci s'installe, d'ailleurs, dans une nouvelle perspective où fiction et autobiographie s'entremêlent. C'est en quelque sorte une réécriture de l'histoire par la littérature.

De surcroît l'idéal d'un nouveau genre (auto)biographique ne favorise plus les dérives narcissiques, ainsi, Birahima est « insolent, incorrect comme barbe d'un bouc et parle comme un salopard » (ANPO : 8). Cercas, pour sa part, en parlant de son héros dit de lui qu'on « l'affecta aux pages culturelles, là où on affecte ceux qu'on ne sait où affecter » (LSS : 14). Ainsi, par mépris du narcissisme on ne parle plus de restitution mais, dès lors, on parle d'un glissement des pans de la vie de son auteur, « je me rappelle avoir alors pensé à mon propre père et j'en fus surpris » (LSS : 32), et de son personnage. Chez Kourouma, la figure de l'enfant est un prétexte pour la narration enfin de reléguer son histoire à l'arrière-plan pour dénoncer et critiquer la mauvaise gestion des chefs d'Etats africains sous l'ère des indépendances.

Ce changement de paradigme dans le genre autobiographique dans l'espace francophone se conçoit comme une sorte de dépossession de soi car, comme le stipule Djébar « la langue de l'autobiographie, quand elle n'est pas la langue maternelle, fait que presque inévitablement ; même sans le vouloir, l'autobiographie devient une fiction ».¹¹¹

Force est de constater, également, qu'à tout cela s'ajoute une longue tradition, propre à une société caractérisée par quarante ans de privation de liberté, de censure et d'autocensure liées à la dictature franquiste. Pour Cercas, l'exofiction apparaît, de fait, comme une « stratégie de simulation ou de désassimilation de soi que d'un scepticisme contemporain ».¹¹²

Quant à Kourouma, il se trouve, pour sa part, dans un contexte où les exigences religieuses et culturelles empêchent l'émergence d'un « moi » libre d'attaches et de déguisements. Ceci entraîne la confusion entre la biographie de l'autobiographie et l'objet biographique du biographe. Il y a là donc une superposition des récits de vie qui trouble la frontière qui sépare la biographie de l'autobiographie. Ce genre se définissant comme le lieu choisi par l'auteur pour se fictionnaliser. En ce sens, Dominique Viart soutient : « je ne me fictionnalise jamais qu'à partir de modèles, que je compose et articule à ma guise, mais aussi, parfois, tout à fait

¹¹⁰ Manuel Alberca, « Le pacte ambigu ou l'autofiction espagnole », in : *Autofiction(s)*, op.cit., p. 154.

¹¹¹ Assia Djébar, *L'amour, la Fantasia*, Paris, Editions Albin Michel, S.A, 1995, p. 302-304.

¹¹² Manuel Alberca, « Le pacte ambigu ou l'autofiction espagnole » in : *Autofiction(s)*, op.cit., p. 155.

consciemment ».¹¹³ Ainsi, cette pratique suppose une sorte de biographie de soi : le biographe superpose sa propre histoire sur le sujet raconté. Cercas se met en scène de par son propre nom : « Ecoutez, Cercas, continua-t-il. Ou dois-je vous appeler monsieur Cercas ? – Appelez-moi Cercas » (LSS : 198).

Dans la même veine, on note que Kourouma de par le nom de famille, son propre nom de famille qu'il colle à son narrateur, transparait également dans son œuvre, en effet, il se donne à voir en disant « nous qui sommes des familles Kourouma » (ANPO : 20). D'où la nécessité de faire appel à des indices intra et extratextuels pour effectuer les rapprochements entre l'identité de l'auteur et celle du personnage-narrateur. Par conséquent, cette nouvelle forme autobiographique n'est régit par aucune exigence de vérité ou d'authenticité, mais plutôt par des possibilités : « Ainsi donc, ce que je consigne ci-après n'est pas ce qui s'est réellement déroulé mais ce qui aurait pu se dérouler selon toute vraisemblance ; je n'offre pas de faits attestés mais des hypothèses raisonnables » (LSS : 97).

Chez Kourouma, par contre, l'anonymat constitue une façon d'être en phase avec les nouveaux procédés de représentation de soi et sème le doute chez le lecteur ce qui, dans l'autobiographie classique, ne transparissait pas. Car, dans cette période contemporaine, la représentation de soi fait du doute un axe majeur de la narration et l'auteur est incapable de produire un discours cohérent sur son personnage d'où la discontinuité dans le récit : « je ne sais pas pourquoi mais parfois je me dis que, si nous réussissions à dévoiler l'un de ces deux secrets parallèles, nous entreverrions peut être aussi un secret bien plus essentiel » (LSS : 23). Le biographe n'accepte plus d'avoir une connaissance parfaite sur la vie de son biographé.

De fait, Kourouma dans sa logique de faire une autobiographie dans le champ littéraire francophone contemporain s'apparente à celle de Ken Bugul dans *Riwan ou le chemin de Sable*. En effet, cette dernière utilise la figure du Serigne pour dissimuler son histoire dans celle de celui-ci : « il était arrivé une chose extraordinaire dans la vie si réglée, si tranquille, si paisible de la concession du Serigne de Daroulère ».¹¹⁴ Alors que la figure du Serigne n'est qu'un prétexte pour relater les turpitudes de son « moi » existentiel. C'est donc une façon d'être en phase avec les nouveaux procédés de représentation de soi. Cette autobiographie est aussi régie par un incessant va-et-vient entre la vie, « à mon arrivée, on m'a appris qui j'étais un mandigo, musulman, un ami des Yacous et des Gyos » (ANPO : 76), et la littérature : « la réalité nous trahit toujours ; le mieux, c'est de la devancer et de la trahir avant qu'elle ne nous trahisse. Le Miralles réel te décevait, il vaut mieux te l'inviter : inventé, il sera sûrement plus réel que le Miralles réel » (LSS : 190). Ce n'est plus l'histoire qui occupe l'axe majeur, mais ce sont plutôt la manière et le style dont le récit est narré qui font dorénavant l'objet d'intérêt.

Ainsi, la biofiction et l'exofiction en ce qu'elles favorisent, toutes deux, la présence et l'absence de l'auteur, à ce qu'elles font fi de la sincérité, permettent d'inscrire le récit dans une nouvelle autobiographie où « le caractère autobiographique est uniquement légitimé par la narration / l'écriture ».¹¹⁵ De surcroît, dans ce genre littéraire, l'autobiographique est à mi-chemin entre le pacte autobiographique et celui du roman. Une manière de contourner la théorie de Lejeune sur l'autobiographique ; elle constitue aussi une stratégie pour transcender la conception de Doubrovsky sur l'autofiction.

¹¹³ Dominique Viart, « Archéologies de soi dans la littérature française contemporaine : Récits de filiations et fictions biographiques » in : *Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Editions Nota bene, 2007, p. 109.

¹¹⁴ Ken Bugul, *Riwan ou le chemin de sable*, op.cit., p. 9.

¹¹⁵ Alfonso de Toro, *Epistémologies : Le Maghreb*, Paris, Harmattan, 2009, p. 178.

CONCLUSION

Au terme de ce travail, notons qu'il y a une réactualisation du récit biographique et de l'Histoire dans les romans francophone et espagnol contemporains. Nous avons également pu relever que dans ces ouvrages, il y a une relation intrinsèque entre la réalité et la fiction. Nous assistons, à travers ce genre à un retour du "sujet" dans la littérature, ce retour est lié à des conjonctures différentes. D'abord, la perte du monopole de l'occident, causée par les bouleversements sociopolitiques à la fin du XX^{ème} siècle, occasionne la crise des grands paradigmes dans le monde occidental. Ensuite, comme le remarque Gefen, l'« intraitable réalité du réel passe en effet dans les années 1980 pour un récit biographique conçu comme une sorte de < sous-fiction > documentaire ».¹¹⁶ Ces deux facteurs combinés entraînent donc, la réincarnation du récit biographique dans le roman contemporain à travers les sous genres, telles que la biofiction et l'exofiction. Ces dernières, en rendant ambiguës le récit, ont permis de revisiter les différentes expositions, et les extériorisations d'une vie.

En nous appuyant sur *Allah n'est pas obligé* et *Les Soldats de Salamine*, notre objectif a été de montrer comment se matérialise la biographie, dans la fiction. Il s'agissait aussi de montrer la réincarnation de la biographie dans la biofiction et l'exofiction, ces dernières qui sont en passe de devenir des récits de vie. Ce qui fait que la fiction est un domaine à part entière dans le récit dit de vie et nos auteurs en font une condition *sine qua non* pour se raconter sans difficulté à travers le roman. De ce fait, dans *Allah n'est pas obligé* ainsi que dans *Les Soldats de Salamine*, même si les récits sont en harmonie avec des personnages dont le vécu s'intègre à la grande Histoire avec des indications biographiques et d'autres références authentiques, cela n'empêche pas les auteurs de recourir à la biofiction et à l'exofiction comme suppléants du genre biographique pour être en phase avec les pratiques postmodernes du récit de vie.

Ainsi, dans la première partie de notre travail, il a été question d'analyser la manière dont Kourouma et Cercas ont procédé pour fictionnaliser la « vie » d'un personnage qui se rapporte à leur propre vie, par rapport à l'histoire dont il est question dans leurs textes respectifs. Cette fictionnalisation s'opère à partir du « retour du réel »¹¹⁷ qui apparaît à travers le prisme de l'écriture de l'histoire récente (la Guerre civile). De ce fait, même si l'enquête biographique est plus objective chez Cercas, elle peut être mise en regard avec le subjectivisme que développe Kourouma sur le plan de l'exploitation du genre ainsi que sur le plan de la structure propre au genre.

Nous avons vu que la fictionnalisation biographique est plus apparente chez Kourouma que chez Cercas. Cette fictionnalisation se manifeste sur le plan générique et structurel dans la mesure où le « sujet » chez Kourouma a une identité uniquement narrative et vise à réintégrer l'individualisme dans le commun. De cette manière, Kourouma réussit à parler d'une vie. Nonobstant, la vie de Birahima n'a rien de spécifiquement biographique, même si elle se joue à travers le matériau biographique. Ainsi, Kourouma campe le décor d'une intrigue romanesque et se projette dans son récit pour ordonner et commenter les actions de son personnage fictif.

Pour sa part, Cercas s'inscrit davantage dans la logique classique du récit d'une vie historique, en essayant de se conformer à la norme du genre biographique traditionnel. Mais il ne tarde pas à le dépasser, car même s'il se veut ou plutôt se fait le biographe de Sanchez son écriture est défaillante. En effet, cette défaillance se retrouve à plusieurs niveaux, l'auteur recourt souvent à l'imagination pour remplir les épisodes rayés volontairement ou oubliés de l'histoire de son

¹¹⁶ Alexandre Gefen, *Inventer une vie: La fabrique littéraire de l'individu*, op.cit., p. 194.

¹¹⁷ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, p. 527.

personnage. Toutefois, à la différence du « je » fictif chez Kourouma, Cercas parle de lui comme objet de son étude en faisant passer l'histoire de Sanchez Mazas au premier plan.

Par ailleurs, la biofiction se déploie largement à travers les récits des deux auteurs, d'une part à travers la représentation de l'imaginaire d'une vie, et d'autre part, par le biais de l'inclusion du narrateur et de l'auteur dans les récits. Ce qui crée une forme de brouillage générique entre la biographie, l'autofiction et le roman historique.

Dans notre travail, nous nous sommes focalisé sur la fonctionnalisation de la réalité qui se lit entre la destruction, la dévalorisation, et le fragmentaire dans *Allah n'est pas obligé* et *Les Soldats de Salamine*. Dans cette fictionnalisation nous sommes partie de la parodie qui ne semble jamais être une écriture sérieuse et qui sous-tend l'éloignement et la dénature et le fragmentaire qui ont permis aux auteurs de recomposer, de trahir, de dévaloriser la réalité en la replaçant sur un contexte différent à travers des souvenirs enfouis. En ceci, l'intimiste contemporain ne cherche plus à être véridique ou à être cohérent mais à rendre compte des événements ou des histoires de façon labyrinthique. Cette méthode apparaît pour Kourouma et Cercas comme une façon de transférer les faits réels dans la fiction et, de fait, ces auteurs répondent aux critères de l'exofiction qui crée une fiction à partir d'éléments du réel.

Enfin de compte, dans *Allah n'est pas obligé* et *Les Soldats de Salamine*, on note un renouvellement voire même une innovante transgression sur le récit de vie qui fait que aussi bien Cercas que Kourouma ont commencé leur narration par la fin et ont fini comme ils l'avaient débuté.

BIBLIOGRAPHIE

I-ŒUVRES DU CORPUS

CERCAS, Javier, *Les soldats de Salamine*, Arles et al., Actes Sud, 2002.

KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

II-AUTRES ŒUVRES DES AUTEURS

2-1 Autres œuvres d'Ahmadou Kourouma

KOUROUMA, Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998.

KOUROUMA, Ahmadou, *Le chasseur, héros africain*, Paris, Grandir, 1999.

KOUROUMA, Ahmadou, *Le diseur de vérité*, Paris, Acoria, 1998.

KOUROUMA, Ahmadou, *Le Griot, homme de paroles, Le chasseur, héros africain, Le Forgeron, homme de savoir, Prince, Suzerain actif*, Paris, Aux Editions Grandir, 2000.

KOUROUMA, Ahmadou, *Le Griot, homme de paroles*, Paris, Grandir, 1999.

KOUROUMA, Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

KOUROUMA, Ahmadou, *Monné, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990.

KOUROUMA, Ahmadou, *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 2010.

KOUROUMA, Ahmadou, *Quand on refuse on dit non*, Paris, Seuil, 2004.

KOUROUMA, Ahmadou, *Yacouba, chasseur africain*, Paris, Gallimard jeunesse, 1998.

2-2 Autres œuvres de Javier Cercas

CERCAS, Javier, *A la vitesse de la lumière*, Arles, France, Actes Sud, coll. « Lettres hispaniques », 2006.

CERCAS, Javier, *A petites foulées*, Arles et al., Actes Sud, coll. « Lettres hispaniques », 2004.

CERCAS, Javier, *Anatomie d'un instant*, Arles et al., Actes Sud, coll. « Lettres hispaniques », 2010.

CERCAS, Javier, *Les lois de la frontière*, Arles et al., Actes Sud, coll. « Lettres hispaniques », 2014.

III-OUVRAGES DE FICTION

- BA, Amadou Hampaté, *Amkoullel l'enfant peul*, Paris, Actes Sud, 1991.
- BA, Amadou Hampaté, *L'étrange destin de Wangrin*, Editions 10/18, Département d'Univers Poche, 1992.
- BA, Amadou Hampaté, *Oui mon commandant*, Arles, Actes Sud, 1994.
- BALZAC, Honoré, *Le père Goriot*, Paris, Gallimard, 1971.
- BODIAN, Seydou, *Sous l'orage suivi de la Mort de Chaka*, Paris, Présence Africaine, 1972.
- BUGUL, Ken, *De l'autre côté du regard*, Algérie, Presses Universitaires d'Afrique, 2008.
- BUGUL, Ken, *Riwane ou Le chemin du sable*, Paris, Présence Africaine, 1999.
- BUISINE, Alain, *Les laideurs de Sartre*, Lille, Presses Universitaires De Lille, 1986.
- CAMARA, Laye, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1954.
- CAMUS, Albert, *Le premier Homme*, Paris, Gallimard, 1994.
- DIOME, Fatou, *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Editions Anne Carrière, 2003.
- DIOME, Fatou, *Préférence Nationale*, Paris, Présence Africaine, 2001.
- DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Editions Albin Michel, S.A., 1995.
- DJEBAR, Assia, *Vaste est la prison*, Paris, Editions, Albin Michel, S.A., 1995.
- DOUBROVSKY, Serge, « *Autobiographie/vérité/psychanalyse* », *Autobiographie, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « perspectives critiques », 1988.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils. Roman*, Paris, Gallimard, 1977.
- DOUBROVSKY, Serge, *Le livre brisé*, Paris, Grasset, 1989.
- DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Editions de Minuit, 1984.
- HANE, Khadi, *Des fourmis dans la bouche*, Paris, Editions Denoël, 2011.
- KANE, Cheikh Amidou, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
- PEETERS, Benoit, *Trois ans après Derrida. Les carnets d'un biographe*, Paris, Flammarion, 2010.
- ROUSSEAU, Jean Jacques, *Les confessions*, Paris, Gallimard, 1962.
- SAINT-Augustin, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1964.
- OYONO, Ferdinand, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1956.

IV-OUVRAGES CRITIQUES ET ESSAIS

- BAKHTINE**, Mikhail, l'œuvre de François Rabelais et la culture du moyen âge et sous la Renaissance, Paris, Gallimard, 1970.
- BAKHTINE**, Mikhail, La poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, 1970.
- BORGOMANO**, Madeleine, Ahmadou Kourouma : Le « Guerrier », griot, Paris, Harmattan, 1998.
- BEUVE**, Sainte, Nouveaux Lundis, T. III, Paris, Calmann Levy, 1891.
- BLANCHOT**, Maurice, Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959.
- BLANCKEMAN**, Bruno et al., Le roman français au tournant du XXIème siècle, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- CHEVRIER**, Jacques, Littérature Nègre, Paris, Armand Colin, 1984.
- COMPAGNON**, Antoine et al., Proust, la mémoire et la littérature, Séminaire 2006-2007 au Collège de France, Paris, 2009.
- COMPAGNON**, Antoine, Le démon de la théorie : littérature et sens commun, Paris, Seuil, 1998.
- DE TORO**, Alfonso, Epistémologies : Le Maghreb, Paris, Harmattan, 2009.
- DIDEROT**, Denis, Jacques le fataliste et son maître, Paris, Gallimard, 1973.
- DIOUF**, Abdoulaye, Poétique de la voix narrative dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, Paris, Harmattan, 2013.
- ELAHO**, Raymond Osemwegie, Entretiens avec le Nouveau Roman, Canada, Editions Naaman de Sherbrooke, 1985.
- FOUCAULT**, Michel, Surveiller et punir, Paris, Gallimard, 1975.
- GASSAMA**, Makhily, La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique, Paris, Editions Karthala et Acct, 1995.
- GAUVAIN**, Lise, L'écrivain francophone à la croisée des langues, Paris, Éditions Karthala, 1997.
- GENETTE**, Gérard, Figure III, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- JOUVE**, Vincent, Poétique du roman, Paris, Armand Colin, 2010.
- LUKÁCS**, Georg, La théorie du roman (1920), traduit de l'allemand par Jean Clairevoye et suivi d'Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács par Lucien GOLDMANN, Paris, Editions Denoël, 1968, Gallimard, coll. « Tel », 1989.
- MAINGUENEAU**, Dominique, Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation, Paris, Armand Colin, 2011.

MONENACH, Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.

MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, P.U.F, 1999.

NORIEGA, Ramiro, *Entre Histoire et mémoire : Un aspect du roman espagnol et hispano-américain à l'aube du XXI siècle* (R. Piglia, R. Bolaño, J. Cercas), Paris, Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, 2013.

PUZIN, Claude, René, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 2002.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », septembre 1999.

V-OUVRAGES CRITIQUES SUR LA BIOGRAPHIE, L'AUTOBIOGRAPHIE ET L'AUTOFICTION

BOYER-WEINMANN, Martine, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, aux Editions Champ Vallon, septembre 2005.

COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris VIe, Editions du Seuil, 2001.

COLONNA, Vincent, *Autofiction et Autres mythomanies littéraires*, Paris, Éditions Tristan, 2004.

COLONNA, Vincent, *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse inédite sous la direction de Gérard Genette, Paris, EHESS, 1989.

DION, Robert et al., *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Lausanne, Editions Nota Bene, 2008.

DOSSE, François, *Le pari biographique : Ecrire une vie*, Editions la découverte, Paris, 1997.

DOUBROVSKY, Serge, « *Autobiographie/vérité/psychanalyse* », *Autobiographies, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « perspectives critiques », 1988.

GASPARINI, Philippe, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Editions du Seuil, 2008.

GEFEN, Alexandre, *Inventer une vie : La fabrique littéraire de l'individu*, Lausanne, Les Impressions Nouvelles, 2015.

LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

LEPALUDIER, Laurent, *Métatextualité et métafiction : Théories et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

LORIGA, Sabina, *Le petit x. De la biographie à l'histoire*, Paris, Editions du Seuil, avril 2010.

MAUROIS, André, *Aspects de la biographie*, Paris, Au Sans Pareil, 1928.

MIRAUX, Jean-Philippe, *L'autobiographie : écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi*, Reed. Ed. du Seuil, coll. « Points », 2003.

VI-ARTICLES, REVUE, THÈSES

ALBERCA, Manuel, « Le pacte ambigu ou l'autofiction espagnole » in : *Autofiction(s)* dans la Colloque de Cerisy sous la direction de Claude Burgelin, Isabelle, Roger-Yves Roche, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2008.

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale du récit », in : *Communication*, N° 8, 1966.

BUISINE, Alain, « Biofictions », in : *Revue des sciences humaines*, « *Le Biographique* », N° 224, 1991.

COLY, Augustin, *De l'hybridité générique dans « Les Gommés » (1953) d'Alain Robbe-Grillet et « Les tambours de la mémoire » (1987) de Boubacar Boris Diop*, TRANS- [En ligne], 20 | 2016, mis en ligne le 25 octobre 2016.

FAUQUET, Isabelle, *L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain*, thèse présentée et soutenue le 3 juillet 2012 sous la direction de Geneviève Champeau.

GOMIS, Aimé, *De l'enfance tragique dans « Allah n'est pas obligé » de Kourouma : entre guerre et représentation littéraire de l'horreur*, Vol. 3, N° 1 p.106, disponible sur [http:// www.doct-us.usv.ro/article/view/149](http://www.doct-us.usv.ro/article/view/149).

HOPPENOT, Eric, « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : 'le temps de l'absence de temps' », in : *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques. Actes du 1^{er} Colloque*, Barcelone, Colloque du GRES, 2001.

NALLET, Thierry, *Jeux et enjeux génériques dans le roman espagnol actuel* (Arturo Perez Reverte, Alvaro Pombo, Manuel Vasquez Montalban), thèse soutenue le 10 décembre 2010 sous la direction de Georges Tyras.

NOUVELLES ETUDES FRANCOPHONES, Revue du Conseil International d'Études Francophones, Vol. 31.1, printemps 2016.

PLUVINET, Charline, Les « 'récits réels' de Javier Cercas. La recherche d'une esthétique documentaire à la frontière des genres » in : *Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts*, sous la direction d'Alison James et de Christoph Reig, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Interférences), 2014.

SAGNA, Moussa, *Roman francophone contemporain et mise en fiction de soi* : « *Le Premier homme* » (1994) d'Albert Camus, « *Le ventre de l'Atlantique* » (2003) de Fatou Diome, « *Yamaha d'Alger* » (1999) et « *Ma vie transformiste* » (2001) de Vincent Colonna, Thèse de doctorat unique Ès Lettres Modernes 2013-2014.

SARR, Fodé, *Histoire, fiction et mémoire dans l'œuvre de Boubacar Boris Diop*, Thèse présentée et soutenue la Faculté d'études Supérieures et postdoctorales en avril 2010.

TCHEUYAP, Alexie, « Le littéraire et le guerrier : typologie de l'écriture sanguine en Afrique » in : *Etudes littéraires*, Vol. 35, N° 1, 2003, p. 13, disponible sur <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2003-v35-n1>.

VELDWACHTER, Nadège, *L'Etoile noire de Michelle Mailet : traces mémorielles de l'esclavage dans les camps de nazis*, *Etudes littéraires*, Vol. 46, N° 1, hiver 2015.

VII-WEBOGRAPHIE

Colloque international, « Biographie d'écrivain, réécriture et réception », Metz, Université Paul Verlaine, 8 et 9 octobre 2009, in : *Fabula*, [www.fabula.org/actualites/biographie-d'écrivain-réécriture et réception](http://www.fabula.org/actualites/biographie-d-ecrivain-reecriture-et-reception), consulté le 23 novembre 2017 à 18h18mns.

COSTE, Marion, « 'Je vais vraiment, vraiment raconter ma vie de merde et de damné' : la voix d'un enfant soldat dans *Allah n'est pas obligé* » d'Ahmadou Kourouma », in : *Academia*, <http://www.academia.edu/32652580/>, consulté le 2 décembre 2018.

COULIBALY, Adama, « Onomastique et création romanesque chez Ahmadou Kourouma : le cas *Allah n'est pas obligé* », in : *Ethiopiennes*, N° 73, Littérature philosophie et art 2eme semestre 2004, consulté le 11 décembre 2018 sur www.ethiopiennes.refer.sn.

GEFEN, Alexandre, « Compassion et réflexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporain », Acte de Colloque en ligne, publié le 23 juin 2008, in : *Fabula*, <http://www.fabula.org/colloques/document1030.php>.

GODIN, Jean Cléo, « Le 'Je' narrateur et la meute du 'pays' », in : *Erudit*, <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1995-v31-n1-etudfr1078/>, consulté le 22 novembre 2018.

HERMANT, Héloïse, « Les soldats de Salamine : De la fabrique de l'histoire à la fabrique de la fiction, une impossible épopée », in : *Labyrinthe*, www.labyrinthe.revue.org/226, consulté le 15 juillet 2017 à 17h 26mns.

PIETRANTONIO, Karine, « Débusquer le réel de la biographie (où il s'était réfugié) » in : *Erudit*, <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2015-n175-qf02472/81398ac>, consulté le 22 novembre 2018.

VIART, Dominique, « L'imagination biographique dans la littérature française des années 1980-90 », University Charles de Gaulle-Lille3, in : *Remue*, https://remue.net/cont/Viart_ImagBio.pdf.

YOUNG AFRICA CENTRE SERIES

The University of Würzburg's Young Africa Centre has initiated the **Young Africa Centre Series** in order to provide outstanding students and young scholars with a platform for the publication of their excellent research and working papers.

The **Young Africa Centre Series** is open to both students or faculty members of the University of Würzburg and to students and scholars from Africa to make visible not only research on Africa but also significant contributions from the continent.

Series editors:

Dr. Julien Bobineau
Philipp Gieg
Timo Lowinger

© Julius-Maximilians-Universität Würzburg 2020
Junges Afrikazentrum
c/o Julien Bobineau, Neuphilologisches Institut
Universität Würzburg
Am Hubland
97074 Würzburg
Germany
Web: afrikazentrum.uni-wuerzburg.de/jaz
Email: jaz@uni-wuerzburg.de
All rights reserved.

This document is provided through
the University of Würzburg's
publication service.

University Library Würzburg
Am Hubland
97074 Würzburg / Germany
Tel.: +49 (0) 931 - 31-85906
Fax: +49 (0) 931 - 31-85970
opus@bibliothek.uni-wuerzburg.de
<http://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de>

ISSN: 2199-4315

SCHRIFTENREIHE JUNGES AFRIKAZENTRUM

Das Junge Afrikazentrum der Universität Würzburg (JAZ) hat die **Schriftenreihe Junges Afrikazentrum** ins Leben gerufen. Sie soll hervorragenden Studierenden und NachwuchswissenschaftlerInnen eine Plattform für die Publikation exzellenter Arbeiten mit Afrikabezug bieten.

Die **Schriftenreihe Junges Afrikazentrum** steht neben Angehörigen der Universität Würzburg insbesondere auch Gaststudierenden und Gastwissenschaftlern aus Afrika offen, um nicht nur die Forschung über Afrika, sondern auch beachtliche Beiträge aus Afrika sichtbar zu machen.

Herausgeber:

Dr. Julien Bobineau
Philipp Gieg
Timo Lowinger

© Julius-Maximilians-Universität Würzburg 2020
Junges Afrikazentrum
c/o Julien Bobineau, Neuphilologisches Institut
Universität Würzburg
Am Hubland
97074 Würzburg
Website: afrikazentrum.uni-wuerzburg.de/jaz
E-Mail: jaz@uni-wuerzburg.de
Alle Rechte vorbehalten.

Dieses Dokument wird bereitgestellt durch
den Publikationsservice der Universität
Würzburg.

Universitätsbibliothek Würzburg
Am Hubland
97074 Würzburg
Tel.: +49 (0) 931 - 31-85906
Fax: +49 (0) 931 - 31-85970
opus@bibliothek.uni-wuerzburg.de
<http://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de>

ISSN: 2199-4315